Auguſt Wilhelm von Schlegel's
Vorleſungen
über
dramatiſche Kunſt
und
Litteratur.

Dritte Ausgabe,

beſorgt

von

Eduard Böcking.

Zweiter Theil.

Leipzig,
Weidmann'ſche Buchhandlung.
1846.

Auguſt Wilhelm von Schlegel's

ſämmtliche Werke.

Herausgegeben

von

Eduard Böcking.

Sechſter Band.

Leipzig,
Weidmann'ſche Buchhandlung.
1846.

Inhalts-Verzeichniß.

Seite

Siebenzehnte Vorleſung 3

Alterthümer der franzöſiſchen Bühne. Einfluß des Ariſtoteles und der Nachahmung der Alten. Prüfung der drei Einheiten. Was iſt Einheit der Handlung?

Achtzehnte Vorleſung 23

(Fortſetzung.) Einheit der Zeit. Haben die Griechen ſie beobachtet? Einheit des Ortes damit zuſammenhängend. Nachtheile der allzu engen Regeln hierüber. Einwirkung dieſer Regeln auf die Geſtalt des franzöſiſchen Trauerſpiels.

Neunzehnte Vorleſung 43

(Fortſetzung.) Behandlung der mythologiſchen und der hiſtoriſchen Stoffe im franzöſiſchen Trauerſpiel. Begriffe von tragiſcher Würde. Beobachtung der Convenienzen. Falſches Syſtem der Expoſitionen.

Zwanzigſte Vorleſung 62

(Fortſetzung.) Anfängliche Benutzung des ſpaniſchen Theaters durch die franzöſiſchen Dichter. Allgemeine Charakteriſtik des Corneille, Racine und Voltaire. Ueberſicht der wichtigſten Werke Corneilles.

Seite

Einundzwanzigſte Vorleſung 83

(Fortſetzung.) Ueberſicht der wichtigſten Werke Racines. Thomas Corneille und Crebillon. Ueberſicht der wichtigſten Werke Voltaires.

Zweiundzwanzigſte Vorleſung 102

Franzöſiſches Luſtſpiel. Moliere. Kritik ſeiner Werke.

Dreiundzwanzigſte Vorleſung 124

(Fortſetzung.) Luſtſpiele außer denen Molieres. Corneille, Scarron, Racine, Bourſault. Regnard, Legrand. Luſtſpiele aus der Zeit der Regentſchaft; Destouches und Marivaux; Piron und Greſſet. Neuere.

Vierundzwanzigſte Vorleſung 136

(Fortſetzung.) Die heroiſche Oper: Quinault. Operette und Vaudeville. Diderots verſuchte Umſchaffung des Theaters. Rührendes Drama. Beaumarchais. Melodramen. Vorzüge und Mängel der Schauſpielkunſt.

Fünfundzwanzigſte Vorleſung 154

Zuſammenſtellung der engliſchen und ſpaniſchen Bühne. Vom Geiſte des romantiſchen Schauſpiels. Shakſpeare.

Sechsundzwanzigſte Vorleſung 173

(Fortſetzung.) Shakſpeares Zeitalter und Lebensumſtände. Inwiefern das Coſtum nothwendig oder entbehrlich. Shakſpeare der größte Charakteriſtiker.

Siebenundzwanzigſte Vorleſung 191

(Fortſetzung.) Die Aechtheit des ſhakſpeareſchen Pathos wird gerechtfertigt. Wortſpiele. Sittliche Schonung. Ironie. Vermiſchung des Komiſchen und Tragiſchen. Die Rolle des Narren. Shakſpeares Sprache und Versbau.

Achtundzwanzigſte Vorleſung 211

(Fortſetzung.) Beurtheilung der einzelnen Werke Shakſpeares: der Luſtſpiele: Die beiden Edelleute von Verona, Das Luſtſpiel der Irrungen, Die gezähmte böſe Sieben, Verlorne Liebesmüh, Ende gut Alles gut, Viel Lärmen um Nichts, Gleiches mit Gleichem, Der Kaufmann von Venedig, Wie es euch gefällt.

Seite

Neunundzwanzigſte Vorleſung 231
(Fortſetzung. Beurtheilung der einzelnen Werke Shakſpeares: der Luſtſpiele:) Der heilige Drei-Königs-Abend oder Was ihr wollt, Ein Sommernachtstraum, Der Sturm, Das Wintermärchen. Cymbelin. — Romeo und Julia. Othello. — Beurtheilung der Trauerſpiele: Hamlet.

Dreißigſte Vorleſung 251
(Fortſetzung. Beurtheilung der einzelnen Werke Shakſpeares: der Trauerſpiele:) Macbeth, König Lear; die drei römiſchen Stücke: Coriolan, Julius Cäſar, Antonius und Kleopatra. — Timon von Athen, Troilus und Kreſſida.

Einunddreißigſte Vorleſung 272
(Fortſetzung. Beurtheilung der einzelnen Werke Shakſpeares:) Die zehn aus der engliſchen Geſchichte geſchöpften Schauſpiele und Die luſtigen Weiber von Windſor.

Anhang 303
Ueber die angeblich Shakſpearen untergeſchobnen Stücke.

Zweiunddreißigſte Vorleſung 312
Zwei Perioden des engliſchen Theaters; die ältere die wichtigſte. Früheſte Geſtalt der Schaubühne und deren Vortheile. Zuſtand der Schauſpielkunſt zu Shakſpeares Zeit. Alterthümer der dramatiſchen Litteratur. Lilly, Marlow, Chapman, Heywood.

Dreiunddreißigſte Vorleſung 333
(Fortſetzung.) Ben Jonſon. Beurtheilung ſeiner Werke. Masquen. Beaumont und Fletcher. Allgemeine Charakteriſtik dieſer Dichter, und Bemerkungen über einige Stücke. Maſſinger und andre Zeitgenoßen unter Karl I.

Vierunddreißigſte Vorleſung 355
(Fortſetzung.) Schließung der Schaubühne durch die Puritaner. Erneuerung des Theaters unter Karl II. Geſchmack- und Sitten-Verderbniß. Davenant. Dryden, Otway und Andre. Luſtſpieldichter von Wycherley und Congreve an bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts gemeinſchaftlich charakteriſiert. Trauerſpiele aus demſelben

Seite

Zeitraum. Rowe. Addiſons Cato. Neuere. Bürgerliches Trauerſpiel: Lillo, Garrick. Neueſter Zuſtand.

Fünfunddreißigſte Vorleſung 375
Spaniſches Theater. Deſſen drei Perioden: Cervantes, Lope de Vega, Calderon. Vom Geiſt der ſpaniſchen Poeſie überhaupt. Einfluß der National-Geſchichte darauf. Form und verſchiedne Arten der ſpaniſchen Schauſpiele. Verfall ſeit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts.

Sechsunddreißigſte Vorleſung 400
Anfänge des deutſchen Theaters. Hans Sachs. Gryphius. Gottſchediſche Zeit. Schlechte Nachahmung der Franzoſen. Leſſing und Goethe. Ueberſicht ihrer Werke.

Siebenunddreißigſte Vorleſung 419
(Fortſetzung.) Schiller. Ueberſicht ſeiner Werke. Schilderung des Einflußes von Goethe und Schiller. Ritter-Schauſpiele, rührende Dramen und Familien-Gemälde. Ausſichten für die Zukunft.

Dramaturgiſche Vorleſungen.

Zweiter Band.

Siebenzehnte Vorleſung.

Alterthümer der franzöſiſchen Bühne. Einfluß des Ariſtoteles und der Nachahmung der Alten. Prüfung der drei Einheiten. Was iſt Einheit der Handlung?

Wir gehen zur dramatiſchen Litteratur der Franzoſen fort. Bei den erſten Anfängen des Trauerſpiels in Frankreich finden wir keine Urſache uns lange aufzuhalten. Wir können es ſchon den franzöſiſchen Kritikern überlaßen die Alterthümer ihrer eigenen Litteratur gehörig herabzuwürdigen, was ſie zwar bloß in der Abſicht thun, um das nachfolgende Zeitalter Richelieus und Ludwigs des Vierzehnten dagegen deſto glorreicher zu erheben. Es iſt wahr, ihre Sprache hat ſich erſt in dieſer Zeit aus einem unſäglichen Wuſte von Geſchmackloſigkeit und Barbarei herausgearbeitet, während die harmoniſche Diction der italiäniſchen und ſpaniſchen Poeſie ſich längſt zur ſchönſten Blüthe freiwillig entfaltet hatte, und damals ſchon wieder auszuarten anfieng. Es iſt alſo nicht zu verwundern, daß die Franzoſen einen ſo großen Werth auf alle negativen Vorzüge, auf die Vermeidung der Uebelſtände legen, und daß dieſes aus Furcht vor einem Rückfalle ſeitdem die allgemeine Richtung ihrer Kritik geworden iſt.

Wenn Laharpe von den Trauerſpielen vor Corneille ſagt, ihr Ton entferne ſich von der Plattheit nur um in Ziererei zu verfallen, ſo ſehen wir nach den angeführten Proben nichts dagegen einzuwenden. Noch neuerdings hat man auf Veranlaßung von Legouvé's Tod Heinrichs IV. ein gleichzeitiges Stück über dieſen Gegenſtand abdrucken laßen, welches nicht nur in einem lächerlichen Stil geſchrieben iſt, ſondern auch in der Anlage und Führung des Ganzen, mit ſeinem vom Satan geſprochenen Prologe und einem Chor von Pagen, mit ſeinen endloſen Monologen und dem Mangel an Fortſchritt und Bewegung, die Kindheit der dramatiſchen Kunſt, aber nicht eine naive und hoffnungsvolle Kindheit, ſondern eine durch pedantiſchen Schulzwang verkrüppelte verräth. Wir verweiſen in Abſicht auf die älteren tragiſchen Verſuche der Franzoſen aus der letzten Hälfte des ſechszehnten und dem erſten Drittel des ſiebenzehnten Jahrhunderts auf Fontenelle, Laharpe, die Mêlanges littéraires von Suard und andre. Wir beſchränken uns auf die Charakteriſtik ihrer drei berühmteſten Tragiker, des Corneille, Racine und Voltaire, welche die Geſtalt ihrer tragiſchen Bühne, wie es ſcheint unwiderruflich, feſtgeſetzt haben; noch weit mehr haben wir es mit der Prüfung des Syſtems der tragiſchen Kunſt zu thun, welches dieſe praktiſch befolgt, und zum Theil ſelbſt, allgemein aber die franzöſiſchen Kritiker als einzig gültig, und jede Abweichung davon als eine Sünde wider den guten Geſchmack aufgeſtellt haben. Iſt das Syſtem an ſich nur das rechte, ſo wird man ihnen deſſen meiſterhafte, vielleicht unübertreffliche Ausführung ſchon zugeſtehen müßen. Ob und in wie fern die franzöſiſche Tragödie der griechiſchen im Geiſt und innern Weſen verwandt, ja eine Vervollkommnung derſelben iſt, das iſt die große Frage hiebei.

Von den ältern Verſuchen iſt zu unſerm Zweck nur dieß zu bemerken, daß ſich das Beſtreben, die Alten nachzuahmen, und die Meinung, als werde dieß durch die beobachtete äußere Regelmäßigkeit der Form am ſicherſten erreicht, wie man ſie mehr aus dem Ariſtoteles und allenfalls aus dem Seneca begriffen zu haben glaubte, als aus vertrauter Bekanntſchaft mit den griechiſchen Vorbildern ſelbſt; daß ſich dieß Beſtreben, ſage ich, in Frankreich ſchon ſehr früh offenbarte. In den erſten aufgeführten Tragödien, der Cleopatra und Dido von Jodelle, waren Prologe und Chöre angebracht: Jean de la Peruſe überſetzte die Medea des Seneca; Garniers Stücke ſind ſämmtlich aus den griechiſchen Tragikern oder dem Seneca genommen, in der Ausführung aber dem letztern weit näher verwandt. Auch über die Sophoniſbe des Triſſino haben ſich die damaligen Schriftſteller, im guten Vertrauen auf ihr klaſſiſches Anſehen, fleißig hergemacht. Wer die ächte Handlungsweiſe des Genies kennt, welche auf der faſt unbewußten unmittelbaren Anſchauung großer Wahrheiten beruht, keineswegs auf vermittelten und auf dem Umwege erſchloßener Folgerungen erlangten Ueberzeugungen, dem wird jede künſtleriſche Thätigkeit, die von einer abſtrakten Theorie ausgeht, ſchon deswegen verdächtig werden. Allein Corneille befand ſich auch gar nicht in dem Falle, ſeine Dramen wie ein Antiquar als gelehrte Schulübungen nach den Muſtern der Alten auszuarbeiten. Seneca hat ihn zwar ebenfalls irre geleitet, aber er kannte und liebte die ſpaniſche Bühne, ſie hat einen großen Einfluß auf ſeinen Geiſt gehabt. Das erſte unter ſeinen Stücken, womit nach der allgemeinen Anerkennung die klaſſiſche Epoche des franzöſiſchen Trauerſpiels anhebt, und das immer wohl eines ſeiner ſchönſten geblieben iſt, der Cid, iſt bekanntlich aus dem Spani-

ſchen entlehnt, verletzt beträchtlich die Einheit des Ortes, wo nicht auch die der Zeit, und iſt durchaus vom Geiſt ritterlicher Liebe und Ehre beſeelt. Allein die Meinung ſeiner Zeitgenoßen, ein Trauerſpiel könne nun einmal nichts taugen, wenn es nicht genau nach den Regeln des Ariſtoteles eingerichtet ſei, war ſo allgemein und herrſchend, daß ſie jede Widerſetzung niederſchlug. Corneille bekam faſt am Schluße ſeiner dramatiſchen Laufbahn Gewißens-Zweifel, und ſetzte ſich hin, um in einer eignen Abhandlung zu beweiſen, ſeine Stücke, bei deren Verfertigung er nicht an den Ariſtoteles gedacht hatte, ſeien dennoch genau nach deſſen Regeln geſchrieben. Er leiſtete dieß nicht zum beſten, indem er ſich allerlei gezwungene Auslegungen erlaubte. Hätte er es wirklich befriedigend dargethan, ſo würde daraus nur folgen, daß die Regeln des Ariſtoteles ſehr unbeſtimmt und unerſchöpfend ſein müßten, wenn ſo ungleichartige Werke, im Geiſt und in der Form, wie die Trauerſpiele der Griechen und die des Corneille, ihnen in gleichem Grade gemäß ſein könnten.

Ganz anders verhält es ſich mit Racine: er iſt ohne Frage unter den franzöſiſchen Dichtern derjenige, welcher die Alten am beſten gekannt hat, und er ſtudierte ſie nicht bloß als Gelehrter, ſondern er fühlte ſie als Dichter. Allein er fand ſchon eine ganz beſtimmte Theater-Praxis vor, und unternahm es nicht, der Annäherung an jene Muſter zu lieb davon abzuweichen. Er übertrug alſo nur einzelne Schönheiten der griechiſchen Dichter; übrigens, ſei es um dem Zeitgeſchmack zu huldigen, oder aus eigener Neigung, blieb er der dem griechiſchen Trauerſpiele ſo fremden Sitte der Galanterie getreu, und gründete darauf meiſtens die Verwickelungen ſeiner Stücke.

So blieb ungefähr die Verfaßung des franzöſiſchen Theaters, bis Voltaire erſchien. Er beſaß nur eine mittelmäßige Kenntniß der Griechen, von denen er dann und wann mit Enthuſiaſmus redet, um ſie andre Male deſto tiefer unter die neueren Meiſter ſeiner Nation, ſich ſelbſt mit eingerechnet, herabzuſetzen; aber er hielt ſich berufen, die großartige Strenge und Einfachheit der Griechen als dem Trauerſpiele weſentlich zu predigen. Er tadelte die Abweichungen ſeiner Vorgänger davon als Verirrungen, und drang zugleich auf Reinigung der Bühne und auf Erweiterung derſelben, da ſie ſich nach ſeiner Meinung durch den Zwang der Hofſitte beinah zum Vorzimmer verengt hatte. Er redete auch zuerſt von den genialiſchen Zügen Shakſpeares, und entlehnte Manches von dieſem, ſeinen Landsleuten bis daher ganz unbekannten, Dichter; er drang auf größere Tiefe in der Darſtellung der Leidenſchaften, auf ſtärkere theatraliſche Wirkung, verlangte eine majeſtätiſch geſchmückte Scene, und ſuchte endlich ſeinen Stücken nicht ſelten ein der Poeſie fremdes politiſches oder philoſophiſches Intereſſe zu geben. Unſtreitig hat er durch ſeine Bemühungen Nutzen für die franzöſiſche Bühne geſtiftet, wenn ihn gleich in der Sprache und im Versbau (die in der Rangordnung der dramatiſchen Vorzüge doch immer nur eine untergeordnete Stelle einnehmen ſollten, aber in Frankreich faſt allein über den Erfolg eines Stückes entſcheiden) die meiſten Beurtheiler unter ſeine Vorgänger, wenigſtens ausgemacht unter Racine, ſtellen. Jetzt iſt es der Modeton, den Abgott des letztverwichenen Zeitalters in allen Stücken mit der feindſeligſten Parteilichkeit zu behandeln. Seine Neuerungen auf der Bühne werden daher auch von den kritiſchen Zionswächtern (welche anzunehmen ſcheinen, das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten habe der ganzen

Folgezeit bis an's Ende der Welt nichts übrig gelaßen, als leidende Bewunderung ſeiner Vollkommenheiten ohne den frevelhaften Gedanken freier eigenthümlicher Fortſchritte) als eben ſo viele litterariſche Ketzereien verſchrieen. Denn ſo unverhohlen iſt die Auctorität der erſte Grundſatz der franzöſiſchen Kritiker, daß dieſer Ausdruck ihnen ganz geläufig iſt.

In ſo fern wir Zweifel gegen die unbedingte Gültigkeit der von den ältern franzöſiſchen Trauerſpieldichtern befolgten Regeln, gegen die behauptete Verwandtſchaft des Geiſtes ihrer Dichtungen mit dem Geiſt der griechiſchen und gegen die Unerlaßlichkeit mancher vermeinten Schicklichkeiten vorzutragen haben, finden wir an Voltaire einen Bundesgenoßen. In vielen andern Punkten aber hat er, ohne Prüfung, ja unbewußter Weiſe, die Maximen ſeiner Vorgänger vorausgeſetzt, und ihre Praxis befolgt. Er iſt in gleichen Meinungen mit ihnen befangen, die ſich vielleicht mehr auf nationale Eigenheiten, als auf die menſchliche Natur und das Weſen der tragiſchen Poeſie überhaupt gründen. In dieſer Hinſicht können wir ihn alſo dennoch mit jenen gemeinſchaftlich prüfen; es iſt da nicht von der Ausführung im Einzelnen die Rede, ſondern von den allgemeinen Grundſätzen der tragiſchen Kunſt, die ſich in der Geſtalt der Werke ausſprechen.

In Abſicht auf die geforderte Regelmäßigkeit läßt ſich die Frage ziemlich auf die ſogenannten drei Einheiten des Ariſtoteles zurückführen. Wir werden unterſuchen, was der griechiſche Philoſoph darüber lehrt; in wie fern die griechiſchen Tragiker dieſe Regeln gekannt und beobachtet haben; ob die franzöſiſchen Dichter die Schwierigkeit, ſie ohne Zwang und Unwahrſcheinlichkeit zu beobachten, wirklich gelöſt oder nur geſchickt umgangen; endlich ob dieſes Verdienſt wirklich

ſo groß und weſentlich iſt, und nicht vielmehr weſentlichere Schönheiten einer ſolchen Beſchränkung aufgeopfert werden müßen.

Es giebt aber noch eine andere Seite des franzöſiſchen Trauerſpiels, wobei man ſich nicht auf das Anſehen der Alten berufen kann: dieß iſt die Bindung der Poeſie an eine Menge geſelliger, bloß auf Uebereinkunft gegründeter Schicklichkeiten. Hierüber ſind die Franzoſen weit weniger im Klaren als über die Regeln; natürlich, weil Nationen ſich eben ſo wenig vollkommen zu kennen und zu beurtheilen pflegen, als einzelne Menſchen. Dieß hängt mit dem Geiſt der franzöſiſchen Poeſie überhaupt, ja ihrer geſammten Litteratur und ihrer Sprache ſelbſt zuſammen. Alles dieß hat in Frankreich unter der Vormundſchaft der Geſellſchaft geſtanden, iſt in ſeiner Ausbildung immerfort dadurch geleitet und beſtimmt worden, und zwar einer Geſellſchaft, die mit nachahmendem Eifer ſich nach dem Ton einer Hauptſtadt, ſo wie dieſe wiederum nach den Moden eines glänzenden Hofes richtete. Wenn dem alſo iſt, wie ſich wohl zeigen laßen dürfte, ſo erhellet daraus ſchon, warum die franzöſiſche Litteratur ſeit Ludwig dem Vierzehnten, während die ihren Sitten treuen Völker wenig herzliche Neigung dazu bezeigten, in ganz Europa in der Geſellſchaft der oberen Stände, in der großen Welt, ein ſo außerordentliches Glück gemacht hat und noch macht. Sie kehrt auf dieſe Art, wiewohl im Auslande, gewiſſermaßen an den Ort ihres Urſprunges zurück.

Die berühmten drei Einheiten, welche eine ganze Ilias von kritiſchen Kämpfen verurſacht haben, ſind die Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes.

Die Gültigkeit der erſten wird einſtimmig anerkannt,

nur über ihre Bedeutung ſtreitet man; und ich füge hinzu, es iſt auch nicht ſo leicht, ſich darüber zu verſtändigen.

Die Einheiten des Ortes und der Zeit werden von Einigen für eine bloße Nebenſache angeſehen, indeſſen Andre ihnen die größte Wichtigkeit beilegen, und behaupten, es ſei außerhalb derſelben für den dramatiſchen Dichter durchaus kein Heil zu hoffen. In Frankreich beſchränkt ſich dieſer Eifer nicht bloß auf die gelehrte Welt, es ſcheint eine allgemeine Angelegenheit der Nation zu ſein. Jeder Franzoſe, der ſeinen Boileau mit der Muttermilch eingeſogen hat, hält ſich für einen gebornen Verfechter der dramatiſchen Einheiten, wie ſeit Heinrich dem Achten die Könige von England den Titel defensor fidei führen.

Luſtig genug iſt es, daß Ariſtoteles ein für allemal ſeinen Namen zu dieſen drei Einheiten herleihen muß, da er doch bloß von der erſten, der Einheit der Handlung, mit einiger Ausführlichkeit ſpricht, über die Einheit der Zeit nur einen unbeſtimmten Wink hinwirft, und über die Einheit des Orts auch nicht eine Silbe ſagt.

Ich befinde mich hier gar nicht in einem polemiſchen Verhältniſſe gegen den Ariſtoteles; denn ich beſtreite keineswegs die wohl verſtandene Einheit der Handlung; nur eine größere Freiheit in Abſicht auf Raum und Zeit vertheidige ich an manchen Schauſpiel-Gattungen, ja ich halte ſie ſogar dabei für weſentlich. Indeſſen muß ich einige Worte über die Poetik des Ariſtoteles, dieſe wenigen Blätter, die ſo bändereiche Commentare veranlaßt haben, voranſchicken, um uns in den richtigen Geſichtspunkt zu ſtellen.

Ausgemacht iſt dieſe Schrift nur ein Bruchſtück, denn viele wichtige Materien ſind gar nicht darin berührt. Einige Gelehrte haben geglaubt, ſie ſei nicht ein Bruchſtück von

dem wahren Original, ſondern von einem Auszuge, den jemand zu ſeiner eignen Belehrung verfertigt. Alle philologiſchen Kritiker ſind darüber einig, daß der Text ſehr verfälſcht ſei, und haben ihn durch ihre Vermuthungen herzuſtellen geſucht. Die große Dunkelheit beklagen die Ausleger entweder ausdrücklich, oder beſtätigen ſie durch die That, indem ſie die Auslegungen ihrer Vorgänger verwerfen, die ihrigen aber ihren Nachfolgern ebenfalls nicht annehmlich machen können.

Ganz anders verhält ſich's mit der Rhetorik des Ariſtoteles. Sie iſt unbezweifelt ächt, vollſtändig und leicht zu verſtehen. Wie betrachtet er aber darin die Redekunſt? Als eine Schweſter der Dialektik, welche, ſo wie dieſe durch ihre Schlußfolgen Ueberzeugung, durch eine verwandte Methode Ueberredung bewirken ſoll. Das heißt ſie ungefähr eben ſo betrachten, als wenn man die Architektur bloß als die Kunſt abhandelte, feſt und bequem zu bauen. Freilich muß ſie dieß zuvörderſt leiſten; dadurch wird ſie aber noch gar nicht zur ſchönen Kunſt, ſondern wir fordern, daß ſie jene weſentlichen Zwecke eines Gebäudes mit ſchöner Anordnung, harmoniſchen Verhältniſſen und einem entſprechenden Eindruck des Ganzen vereinbare. Wenn wir nun ſehen, wie Ariſtoteles auch von der Redekunſt nur die dem Verſtande ohne Einbildungskraft und Gefühl zugängliche und einem äußern Zweck dienende Seite gefaßt hat: kann es uns befremden, wenn er das Geheimniß der Poeſie noch weit weniger ergründete, dieſer Kunſt, welche von jedem andern, als ihrem unbedingten Zwecke, Schönes durch freie Dichtung zu erſchaffen und in der Sprache darzuſtellen, losgeſprochen iſt? Ich habe den Frevel begangen, dieß zu behaupten, und bis jetzt noch keinen Grund gefunden, es zurück zu nehmen. Leſſing war

andern Glaubens. Wie, wenn aber Leſſing mit ſeiner ſcharfſinnig zergliedernden Kritik gerade auf demſelben Abwege geweſen wäre? Dieſe Kritik iſt vollkommen ſiegreich, wo ſie die Widerſprüche für den Verſtand an Werken darlegt, die bloß mit dem Verſtande zuſammengefugt ſind; ſchwerlich möchte ſie ausreichen, um ſich zur Idee einer wahrhaft genialen Kunſtſchöpfung zu erſchwingen.

Die philoſophiſche Theorie der ſämmtlichen ſchönen Künſte (techniſche Lehrbücher über jede einzelne, worin nämlich bloß von den Mitteln der Ausführung gehandelt wurde, hatten ſie genug) war überhaupt bei den Alten noch wenig als beſondere Wißenſchaft ausgebildet. Sollte ich mir aber unter den alten Philoſophen einen Führer hierin erwählen, ſo wäre es ohne Zweifel Plato, der die Idee des Schönen nicht durch Zergliederung, wie es nimmer möglich iſt, ſondern durch anſchauende Begeiſterung erfaßt hatte, und in deſſen Werken die Keime einer ächten Kunſtlehre überall ausgeſtreut ſind.

Hören wir, was Ariſtoteles über die Einheit der Handlung ſagt.

„Wir ſetzen, die Tragödie ſei die Nachahmung einer „vollſtändigen und ganzen Handlung, welche eine gewiſſe „Größe hat. Denn es giebt auch ein Ganzes, was gar „keine Größe hat. Ein Ganzes iſt aber, was Anfang, „Mitte und Ende hat. Der Anfang iſt, was nicht nothwen„diger Weiſe nach einem Andern iſt; in deſſen Natur es „aber liegt, daß Etwas nach ihm ſei oder entſtehe. Das „Ende im Gegentheil, was vermöge ſeiner Natur nach einem „Andern iſt, entweder nothwendig oder gewöhnlich, nach wel„chem aber nichts Andres iſt. Die Mitte, was ſelbſt nach „einem Andern und wonach ein Andres. Freilich müßen

„die wohl zuſammengeſetzten Dichtungen nicht von da, wo „ſich's eben trifft, anheben, noch, wo ſich's eben trifft, en„digen, ſondern ſich nach den angegebenen Beſtimmungen „richten.“

Strenge genommen iſt es widerſprechend, daß ein Ganzes, welches doch Theile haben ſoll, ohne Größe ſein könne. Ariſtoteles erklärte ſich aber ſogleich darauf, daß er unter der Größe, als einem Erforderniß des Schönen, ein gewiſſes Maß verſtehe, welches einerſeits nicht unter die Unterſcheidbarkeit der Theile, andrerſeits nicht über die Ueberſchaubarkeit des Ganzen hinausgeht. Dieß iſt alſo eine bloß aus der Erfahrung geſchöpfte äußerliche Beſtimmung des Schönen, welche ſich auf die Beſchaffenheit unſrer Sinnenwerkzeuge und unſrer Faßungskraft bezieht. Merkwürdig iſt indeſſen ſeine Anwendung hievon auf die dramatiſche Dichtung. „Sie müße eine Ausdehnung haben, jedoch ſo, daß „ſie für das Gedächtniß leicht faßlich bleibe. Die Beſtim„mung der Länge nach den Bedürfniſſen der Aufführung „gehöre nicht der Kunſt an. In Bezug auf das Weſen der „Sache aber ſei der Umfang der Dichtung um ſo ſchöner, „je mehr er ſich, unbeſchadet der Faßlichkeit, erweitere.“ Dieß wäre eine ſehr günſtige Aeußerung für die Compoſitionen Shakſpeares und andrer romantiſcher Dramatiker, die einen umfaßenderen Kreiß von Leben, Charakteren und Begebenheiten, als die einfache griechiſche Tragödie, in ein einziges Gemälde zuſammengeſtellt haben, falls ſie ihm nur die nöthige Einheit zu geben und die klare Ueberſicht zu erhalten gewußt, welches beides wir allerdings von ihnen behaupten.

An einer andern Stelle fordert Ariſtoteles von dem epiſchen Dichter dieſelbe Einheit der Handlung wie vom dra=

matiſchen, er wiederholt ſeine obigen Definitionen, und ſagt, der Dichter müße es nicht wie der Geſchichtſchreiber machen, welcher gleichzeitige Begebenheiten erzählt, wiewohl ſie gar keinen Einfluß auf einander gehabt. Hier iſt die Forderung des Zuſammenhanges zwiſchen den dargeſtellten Begebenheiten als Urſachen und Wirkungen, welche ſchon in ſeiner Erklärung der Theile eines Ganzen liegt, noch beſtimmter angegeben. Jedoch geſteht er ein, der epiſche Dichter könne ſich über eine größere Mehrheit von Vorfällen, die auf eine Haupthandlung abzielen, verbreiten, weil ihm die erzählende Form die Bequemlichkeit verſchaffe, Vieles als zugleich fortgehend zu ſchildern; der dramatiſche Dichter hingegen könne nicht vieles Zugleichgeſchehende darſtellen, ſondern nur das auf der Bühne Vorgehende, und den Antheil der dort erſcheinenden Perſonen an einer Handlung. Wie aber, wenn der dramatiſche Dichter nun doch das Mittel gefunden hätte, vermöge einer andern Verfaßung der Scene und einer künſtlicheren theatraliſchen Perſpektive eine der epiſchen an Umfange ähnliche Dichtung, (‚Fabel‘ nach der alten Kunſtſprache), wiewohl in einem gedrängteren Raume, ohne Verwirrung gehörig zu entfalten? Was wäre noch dagegen einzuwenden, wenn der Grund der Unterſagung bloß in der vermeinten Unmöglichkeit lag?

Dieß iſt ſo ziemlich alles was in der Poetik des Ariſtoteles über die Einheit der Handlung vorkommt. Eine kurze Prüfung wird einleuchtend machen, wie wenig ſolche bloß zergliedernde Begriffe, die man zu Regeln ſtempelt, an die weſentlichen poetiſchen Forderungen hinanreichen.

Einheit der Handlnng wird verlangt. Was iſt Handlung? Die Meiſten gehen darüber hinweg, als ob es ſich ganz von ſelbſt verſtünde. Im höheren eigentlichen Sinne

iſt Handlung eine von dem Willen des Menſchen abhängige Thätigkeit. Ihre Einheit wird in der Richtung auf ein einziges Ziel beſtehen; zu ihrer Vollſtändigkeit gehört alles was zwiſchen dem erſten Entſchluße und der Vollbringung der That liegt.

Dieſer Begriff der Handlung paßt auf viele Tragödien der Alten, z. B. den Muttermord des Oreſt, den Vorſatz des Oedipus, den Mörder des Laius zu entdecken und zu ſtrafen; jedoch mit nichten auf alle; weit weniger paßt er auf die meiſten modernen Trauerſpiele, wenigſtens nicht, wenn man die Handlung in den Hauptperſonen ſucht. Was durch ſie geſchieht und mit ihnen vorgeht, hat oft ſo wenig mit einem freiwilligen Entſchluße gemein, als das Scheitern eines Schiffes im Sturm an einer Klippe. Aber auch im Sinne der Alten werden wir in die Handlung gleich den Entſchluß miteinrechnen müßen, die Folgen der That heldenmüthig zu ertragen, und die Ausführung dieſes Entſchlußes wird mit zu ihrer Vollſtändigkeit gehören. Der fromme Entſchluß der Antigone, ihrem unbeerdigten Bruder ſelbſt die letzte Pflicht zu leiſten, iſt bald und ohne Schwierigkeit vollbracht; aber die Aechtheit desſelben, vermöge deren er der Gegenſtand einer Tragödie zu werden verdient, bewährt ſich erſt, als ſie ohne Reue und Rückfall in Schwäche den Tod dafür erleidet. Und iſt nicht, um ein Beiſpiel aus einer ganz andern Sphäre zu geben, Shakſpeares Julius Cäſar in Abſicht auf die Handlung nach demſelben Grundſatze gebaut? Brutus iſt der Held des Stückes; die Vollbringung ſeines großen Entſchlußes beſteht nicht in dem bloßen Meuchelmord an Cäſar (einer an ſich zweideutigen That, deren Triebfedern Ehrgeiz und Eiferſucht ſein konnten), ſondern darin, daß er ſich bis zur gleichmüthigen Hingabe

ſeines liebevollen Lebens als den reinen Verfechter römiſcher Freiheit bewährt.

Noch mehr: es könnte kein Knoten des Stückes ohne Widerſtreit ſtattfinden; und dieſer entſteht meiſtens aus den entgegengeſetzten Vorſätzen und Abſichten der Perſonen. Wenn wir alſo den Begriff einer Handlung auf Entſchluß und That beſchränken, ſo wird ſich meiſtens eine doppelte oder mehrfache Handlung im Trauerſpiel zeigen. Welches iſt nun die Haupthandlung? Jedem ſcheint ſeine eigne die wichtigſte; denn jeder iſt ſein eigner Mittelpunkt, Kreons Entſchluß, ſein königliches Anſehen an dem Beerdiger des Polynikes durch Todesſtrafe zu behaupten, iſt eben ſo feſt, als der Entſchluß der Antigone, eben ſo wichtig, und, wie wir am Schluße ſehen, eben ſo gefährlich, weil er den Sturz des ganzen Hauſes Kreons nach ſich zieht. Indeſſen der bloß verneinende Entſchluß könnte allenfalls als die Ergänzung des bejahenden angeſehen werden. Wie aber, wenn jeder nicht gerade das Entgegengeſetzte, ſondern etwas Anderes will? In der Andromache des Racine will Oreſt die Hermione zur Gegenliebe bewegen; Hermione will den Pyrrhus nöthigen, ſich mit ihr zu vermählen, oder will ſich an ihm rächen; Pyrrhus will die Hermione los ſein, und ſich mit der Andromache verbinden; Andromache will ihren Sohn retten und zugleich dem Andenken ihres Gemahls treu bleiben. Dennoch hat niemand dieſem Stücke die Einheit abgeſprochen; weil Alles in einander greift und mit einer gemeinſchaftlichen Kataſtrophe endigt. Welche unter den Handlungen der vier Perſonen iſt nun aber die Haupthandlung? An leidenſchaftlicher Stärke ſind ihre Beſtrebungen einander wohl ziemlich gleich, Allen kommt es auf das ganze Glück ihres Lebens an; die Handlung der Andromache hat

die ſittliche Würde voraus, und darum hat Racine ganz recht gethan, das Stück von ihr zu benennen.

Wir ſehen hier eine neue Beſtimmung im Begriff der Handlung, nämlich die Beziehung auf die Idee der ſittlichen Freiheit, kraft welcher allein der Menſch als der erſte Urheber ſeiner Entſchlüße betrachtet wird. Denn innerhalb des Gebietes der Erfahrung angeſehen, iſt der Entſchluß als Anfang der Handlung nicht bloß Urſache, ſondern er iſt wiederum Wirkung von vorhergehenden Beweggründen. Wir haben in dieſer Beziehung auf eine höhere Idee allerdings die Einheit und Ganzheit der Tragödie im Sinne der Alten geſucht: nämlich ihr abſoluter Anfang iſt die Bewährung der Freiheit, die Anerkennung der Nothwendigkeit ihr abſolutes Ende. Wir halten uns aber für berechtigt zu behaupten, dem Ariſtoteles ſei dieſe Anſicht ganz fremd geweſen: nirgends redet er von der Idee des Schickſals als der Tragödie weſentlich. Ueberhaupt darf man bei ihm nicht auf den ſtrengen Begriff von Handlung, als Entſchluß und That, dringen. Er ſagt irgendwo, „der Umfang einer Tragödie „ſei immer hinreichend groß, wofern nur durch eine Reihe „von wahrſcheinlichen oder nothwendigen Erfolgen eine Umkehrung aus Unglück in Glück oder aus Glück in Unglück „bewerkſtelligt werde.“ Es iſt alſo klar, er verſteht unter Handlung, wie die ſämmtlichen Neueren, bloß etwas das geſchieht. Dieſe Handlung ſoll nach ihm Theile haben, Anfang, Mitte und Ende, alſo eine Mehrheit unter einander verknüpfter Vorfälle ſein. Wo iſt nun die Gränze dieſer Mehrheit? Iſt nicht die Verkettung der Urſachen und Wirkungen vorwärts und rückwärts endlos, und würde man folglich nicht überall gleichwillkürlich anfangen und abbrechen? Giebt es auf dieſem Gebiet irgend einen Anfang oder ein

Ende, wie Ariſtoteles deren Begriff ganz richtig erklärt? Vollſtändigkeit wäre alſo ganz unmöglich. Wird aber zur Einheit in der Mehrheit der Vorfälle nichts weiter gefordert als urſachlicher Zuſammenhang, ſo iſt dieſe Regel äußerſt unbeſtimmt; man wird die Einheit nach Belieben verengen und erweitern können. Denn jede Reihe von Vorfällen oder Handlungen, welche durch einander veranlaßt werden, wie ſehr man ſie auch verlängern möge, läßt ſich immer unter einem einzigen Geſichtspunkt zuſammenfaßen und mit einem einzigen Namen bezeichnen. Wenn uns Calderon die Bekehrung von Peru zum Chriſtenthum in einem Schauſpiele ſchildert, vom erſten Anfange, d. h. der Entdeckung des Landes, bis zur Vollendung, und wenn in ſeinem Stücke wirklich nichts vorkommt, was nicht darauf Einfluß hätte: iſt denn da nicht ebenſowohl Einheit im obigen Sinne, als in der einfachſten griechiſchen Tragödie, was doch die Verfechter der Regeln des Ariſtoteles nimmermehr werden zugeben wollen?

Corneille hat die Schwierigkeit einer gehörigen Beſtimmung der Einheit bei der unvermeidlichen Mehrheit der untergeordneten Handlungen wohl gefühlt, und ſucht folgenden Ausweg. „Ich nehme an,“ ſagt er, „die Einheit der Hand„lung beſtehe im Luſtſpiel in der Einheit der Intrigue, oder „der Hinderniſſe für die Abſichten der Hauptperſonen; und „im Trauerſpiel in der Einheit der Gefahr, ſei es nun, „daß der Held ihr unterliege oder daß er ſich herausziehe. „Ich will damit nicht behaupten, daß nicht mehrere Gefah„ren im Trauerſpiel und mehrere Intriguen oder Hinderniſſe „im Luſtſpiel zuläßig ſeien, wofern man nur aus einer noth„wendig in die andre fällt; denn alsdann macht die Erret„tung aus der erſten Gefahr die Handlung nicht vollſtändig, „weil ſie eine zweite nach ſich zieht, und die Aufklärung

„einer Intrigue ſetzt die handelnden Perſonen nicht in Ruhe, „weil ſie ſie in eine neue verſtrickt.“

Zuerſt iſt der hier angenommene Unterſchied zwiſchen der tragiſchen und der komiſchen Einheit ganz außerweſentlich. Denn auf die Art der Zuſammenſetzung hat es keinen Einfluß, daß die Vorfälle im Trauerſpiel ernſthafter ſind, auf Leib und Leben gehen; die Verlegenheit der Perſonen im Luſtſpiel, wenn ſie ihre Abſicht, ihre Intrigue, nicht durchſetzen können, läßt ſich ebenſowohl eine Gefahr nennen. Corneille führt, wie die Meiſten, Alles auf den Begriff der Verknüpfung zwiſchen Urſache und Wirkung zurück. Freilich, wenn die Hauptperſonen, ſei es durch die Heirat oder den Tod, in Ruheſtand verſetzt werden, ſo nimmt das Schauſpiel ein Ende; iſt aber zu deſſen Einheit nichts weiter erforderlich, als der ununterbrochene Fortgang eines Widerſtreits, der zur Unterhaltung der dramatiſchen Bewegung dient, ſo wird es wenigſtens um die Einfachheit ſchlecht ſtehen: man wird unbeſchadet dieſer Regel der Einheit bis zu einer faſt gränzenloſen Anhäufung der Vorfälle fortgehen können, ſo wie der Faden der Erzählung in Tauſend und einer Nacht ja auch niemals abreißt.

De la Motte, ein franzöſiſcher Schriftſteller, der gegen die ſämmtlichen Einheiten geſchrieben, will an die Stelle der Einheit der Handlung die Benennung ‚Einheit des Intereſſe‘ geſetzt wißen. Falls man das Wort nicht auf die Theilnahme an den Schickſalen einer einzigen Perſon beſchränkt, ſondern wenn Intereſſe überhaupt die Richtung des Gemüths bei'm Anblick einer Begebenheit bedeuten ſoll, ſo möchte ich dieſe Erklärung die befriedigendſte und der Wahrheit am nächſten kommende finden.

Doch es würde uns wenig fördern, mit den Auslegern

des Ariſtoteles empiriſch herum zu tappen. Der Begriff des Einen und des Ganzen iſt ganz und gar nicht aus der Erfahrung geſchöpft, ſondern aus urſprünglicher Freithätigkeit unſers Geiſtes entſprungen. Um uns ſelbſt Rechenſchaft darüber zu geben, wie wir überhaupt dazu kommen, Eins und ein Ganzes zu denken, bedarf es nicht weniger, als eines Syſtems der Methaphyſik.

Der äußere Sinn nimmt an den Gegenſtänden immer nur eine unbeſtimmte Mehrheit von unterſcheidbaren Theilen wahr; das Urtheil, wodurch wir dieſe zu einer ganzen und vollſtändigen Einheit zuſammenfaßen, iſt immer durch die Beziehung auf eine höhere Sphäre der Begriffe gegründet. So z. B. liegt die mechaniſche Einheit einer Uhr in dem Zweck der Zeitmeßung: dieſer Zweck iſt aber nur für den Verſtand da, er läßt ſich weder mit Augen ſehen, noch mit Händen greifen; die organiſche Einheit einer Pflanze und eines Thieres liegt in dem Begriff des Lebens: und die innre Anſchauung des Lebens, das ſelbſt unkörperlich iſt, wiewohl es mittelbar in der Körperwelt erſcheint, bringen wir ſchon zu dem einzelnen belebten Gegenſtande mit, ſonſt würden wir ſie durch ihn nicht erhalten.

Die einzelnen Theile eines Kunſtwerks und, daß ich ſogleich auf die vorliegende Frage zurückkomme, eines Trauerſpiels müßen nicht bloß mit dem Auge und Ohr, ſondern mit dem Verſtande aufgefaßt werden. Sie dienen aber insgeſammt einem allgemeinen Zweck, nämlich einem Geſammt=Eindruck auf das Gemüth. Die Einheit liegt alſo wiederum, wie bei den obigen Beiſpielen, in einer höheren Sphäre, im Gefühl oder in der Beziehung auf Ideen. Dieß iſt einerlei, denn das Gefühl, inſofern es nicht bloß

ſinnlich und leidend, iſt unſer Sinn, unſer Organ für das Unendliche, das ſich uns zu Ideen geſtaltet.

Weit entfernt demnach, daß ich das Geſetz der vollſtändigen Einheit in der Tragödie als entbehrlich verwerfen ſollte, fordere ich eine weit tiefer liegende, innigere, geheimnißvollere Einheit, als die iſt, womit, wie ich ſehe, die meiſten Kunſtrichter ſich begnügen. Dieſe Einheit finde ich in den tragiſchen Compoſitionen Shakſpeares eben ſo vollkommen als in denen des Aeſchylus und Sophokles; ich vermiße ſie dagegen in manchen von der zergliedernden Kritik als correct geprieſenen Tragödien.

Den logiſchen Zuſammenhang, die urſachliche Verknüpfung, halte ich ebenfalls der Tragödie und jedem ernſten Schauſpiele für weſentlich, deswegen, weil alle Geiſteskräfte auf einander einwirken, und wenn der Verſtand einen Sprung zu machen genöthigt wird, Einbildungskraft und Gefühl der Darſtellung nicht mehr ſo willig folgen; aber ich finde, daß die Verfechter der ſogenannten Regelmäßigkeit dieſe Vorſchrift mit einer kleinlichen Spitzfindigkeit durchgeführt haben, welche nichts fruchten kann, als den Dichter zu hemmen, und wahre Vortrefflichkeit unmöglich zu machen.

Man denke ſich die Reihe der Erfolge in einem Trauerſpiel nicht wie einen dünnen Faden, deſſen Abreißen man ängſtlich zu verhüten hat (wegen der eingeſtandenen unvermeidlichen Mehrheit der untergeordneten Handlungen und Intereſſen paßt dieß Gleichniß ohnehin nicht); ſondern wie einen großen Strom, der in ſeinem reißenden Laufe manche Hemmungen überwindet, und ſich zuletzt in die Ruhe des Oceans verliert. Er entſprudelt vielleicht ſchon verſchiednen Quellen, und gewiß nimmt er andre Flüße auf, die ihm von entgegengeſetzten Weltgegenden zueilen. Warum ſollte

der Dichter nicht verſchiedene eine Zeitlang abgeſondert für ſich beſtehende Ströme menſchlicher Leidenſchaften und Beſtrebungen neben einander bis zu ihrer brauſenden Vereinigung fortleiten können, wenn er den Zuſchauer auf eine Höhe zu ſtellen weiß, wo er ihren ganzen Gang überſieht? Und wenn das ſo angeſchwellte Gewäßer ſich auch wieder in mehrere Arme theilt und durch mehrere Mündungen in's Meer ergießt, bleibt es nicht dennoch der eine und ſelbige Strom?

So viel über die Einheit der Handlung.

Achtzehnte Vorleſung.

(Fortſetzung.) Einheit der Zeit. Haben die Griechen ſie beobachtet? Einheit des Ortes damit zuſammenhängend. Nachtheile der allzu engen Regeln hierüber. Einwirkung dieſer Regeln auf die Geſtalt des franzöſiſchen Trauerſpiels.

Ueber die Einheit der Zeit finden wir bei'm Ariſtoteles nur folgende Aeußerung: „Ferner unterſcheidet ſich die Epo„pöe von der Tragödie durch die Länge; denn die letztere „ſucht ſich ſo viel möglich auf einen Sonnen-Umlauf zu „beſchränken, oder wenig darüber hinauszugehen; die Epopöe „iſt aber der Zeit nach unbeſtimmt, und darin verſchieden. „Jedoch that man dieß anfänglich gleichermaßen in den Tra„gödien und in den epiſchen Gedichten."

Man bemerke zuvörderſt, daß Ariſtoteles hier gar keine Vorſchrift giebt, ſondern nur hiſtoriſch ein Kennzeichen erwähnt, nach den griechiſchen Beiſpielen, die er gerade vor ſich hatte. Wenn nun die griechiſchen Tragiker beſondere Gründe gehabt hätten, ſich auf dieſen Umfang von Zeit zu beſchränken, die bei der Verfaßung unſers Theaters wegfielen? Wir werden ſogleich ſehen, daß dieß wirklich der Fall war.

Corneille findet dieſe Regel mit Recht ſehr unbequem,

zieht daher die gelindeſte Auslegung vor, und ſagt, er würde ſich kein Gewißen daraus machen, die Dauer der Handlung bis auf dreißig Stunden auszudehnen. Andre beſtehen ſteif und feſt darauf, die Handlung ſelbſt ſolle keinen längeren Zeitraum einnehmen als ihre Vorſtellung, d. h. zwei bis drei Stunden. Der dramatiſche Dichter ſoll nach ihrer Forderung eigentlich der Mann nach der Uhr ſein. Im Grunde führen dieſe ihre Sache beßer als die nachſichtigeren Kunſtrichter. Denn der einzige Grund der Regel iſt ja doch die Beobachtung einer, wie man vermeint, zur Täuſchung nothwendigen Wahrſcheinlichkeit, daß die vorgeſtellte und die wirkliche Zeit einerlei ſei. Giebt man einmal zwiſchen beiden einen Abſtand, wie den von zwei bis dreißig Stunden zu, ſo kann man mit eben ſo gutem Fug noch viel weiter gehen. Der Begriff der Täuſchung hat in der Kunſttheorie große Irrungen angerichtet. Man hat oft darunter den unwillkürlich gewordenen Irrthum, als ob das Dargeſtellte wirklich ſei, verſtanden. Dann würde ſie bei den Schreckniſſen des Trauerſpiels eine wahre Plage ſein, ein Alpdrücken der Phantaſie. Nein, die theatraliſche Täuſchung, wie jede poetiſche, iſt eine wache Träumerei, der man ſich freiwillig hingiebt. Um ſie hervorzubringen, müßen Dichter und Schauſpieler die Gemüther lebhaft hinreißen; die berechneten Wahrſcheinlichkeiten helfen nicht im mindeſten dazu. Jene Forderung der buchſtäblichen Täuſchung, auf's Aeußerſte getrieben, würde alle poetiſche Form unmöglich machen; denn wir wißen wohl, daß die mythologiſchen und hiſtoriſchen Perſonen nicht unſre Sprache geredet haben, daß der leidenſchaftliche Schmerz ſich nicht in Verſen ausdrückt u. ſ. w. Welch ein unpoetiſcher Zuſchauer wäre das, der, ſtatt mit ſeiner Theilnahme den Ereigniſſen zu folgen, wie ein Gefangen=

wärter, die Uhr oder das Stundenglas in der Hand, den Helden des Trauerſpiels die Stunden zuzählte, die ſie noch zu handeln und zu leben haben! Iſt denn unſre Seele ein Uhrwerk, das Stunden und Minuten unfehlbar angäbe, und hat ſie nicht vielmehr ein ganz verſchiedenes Zeitmaß für den Zuſtand der Unterhaltung und der Langenweile? In jenem, unter leichter wechſelnder Thätigkeit, verfliegen die Stunden ſchnell: in dieſem, wo wir alle Seelenkräfte gehemmt fühlen, dehnen ſie ſich in's Unermeßliche aus. So iſt es in der Gegenwart; ganz umgekehrt aber in der Erinnerung: der Zeitraum todter leerer Einförmigkeit ſchwindet zuſammen; der, welchen ein Ueberfluß mannichfaltiger Eindrücke bezeichnet, wächſt in eben dem Maße an. Unſer Körper iſt der äußern aſtronomiſchen Zeit unterworfen, weil die organiſchen Verrichtungen ſich darnach abmeßen; unſer Geiſt aber hat ſeine eigne ideale Zeit, welche nichts anders iſt, als das Bewußtſein der fortſchreitenden Entwickelung unſers Daſeins. In dieſer Art von Zeitmeßung gelten die Zwiſchenräume eines gleichgültigen Stillſtandes gar nichts, und zwei bedeutende Augenblicke, wären ſie durch Jahre getrennt, knüpfen ſich unmittelbar aneinander. So pflegen wir, wenn wir vor dem Einſchlafen lebhaft mit irgend etwas beſchäftigt waren, bei'm Erwachen dieſelbe Gedankenreihe ſogleich wieder aufzunehmen, und die dazwiſchen liegenden Träume treten in ihr weſenloſes Dunkel zurück. Eben ſo iſt es nun mit der dramatiſchen Darſtellung: unſre Einbildungskraft geht leicht über die Zeiten hinweg, welche vorausgeſetzt und angedeutet, aber weggelaßen werden, weil nichts Bedeutendes darin vorgeht; ſie hält ſich einzig an die vorgeſtellten entſcheidenden Augenblicke, durch deren Zuſammendrängung der Dichter den trägen Gang der Stunden und Tage beflügelt.

Aber, wird man einwenden, die alten Tragiker haben doch die Einheit der Zeit beobachtet. Dieſer Ausdruck iſt überhaupt unſchicklich; es ſollte wenigſtens heißen ‚die Einerleiheit der vorgeſtellten und der wirklichen Zeit‘. Dann paßt es aber nicht auf die Alten: was ſie beobachten, iſt nichts andres, als die ſcheinbare Stätigkeit der Zeit. Man merke wohl, die ſcheinbare; denn ſie erlauben ſich allerdings während der Chorgeſänge weit mehr vorgehen zu laßen, als nach ihrer wirklichen Dauer vorgehen könnte. Im Agamemnon des Aeſchylus iſt der ganze Zeitraum von der Zerſtörung Trojas an bis zu ſeiner Ankunft in Mykene begriffen, der eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Tagen ausmachen mußte; in den Trachinierinnen des Sophokles wird während des Verlaufs des Stückes die Seereiſe von Theſſalien nach Euböa dreimal vollbracht; in den Schutzgenoßinnen des Euripides geht während eines einzigen Chorgeſanges ein ganzer Feldzug von Athen gegen Thebe vor, die Schlacht wird geliefert, und der Feldherr kehrt ſiegreich zurück. So weit waren die Griechen von jener ängſtlichen Berechnung entfernt. Daß ſie aber die ſcheinbare Stätigkeit der Zeit beobachteten, dazu hatten ſie einen beſondern Grund in der beſtändigen Gegenwart des Chores. Wo dieſer die Bühne verläßt, da wird auch der ſtätige Fortgang unterbrochen, wie in den Eumeniden des Aeſchylus ſehr auffallend, indem der ganze Zeitraum ausgelaßen iſt, deſſen Oreſt bedurfte, um ſich von Delphi nach Athen zu begeben. Ferner lagen zwiſchen den drei Stücken einer Trilogie, die doch nacheinander aufgeführt wurden, und zuſammen ein Ganzes ausmachen ſollten, ſo beträchtliche Zeiträume, als zwiſchen den drei Akten manches ſpaniſchen Schauſpiels.

Die Neueren haben durch ihre Eintheilung in Aufzüge,

welche die griechiſche Tragödie eigentlich nicht kannte, ein bequemes Mittel, den Umfang der dargeſtellten Zeit ohne Uebelſtand zu erweitern. Denn ſo viel wird der Dichter doch der Einbildungskraft des Zuſchauers anmuthen dürfen, daß er ſich, während die ganze Darſtellung unterbrochen wird, eine längere Zeit verfloßen denke, als welche die Takte der ausfüllenden Muſik abmeßen; ſonſt möchte man ihn einladen, lieber zum nächſten Aufzug auf morgen wieder zu kommen, damit es ihm deſto natürlicher ſcheine. Die Eintheilung in Aufzüge iſt eigentlich bei Gelegenheit der neuern Komödie entſtanden, wo der Chor wegblieb. Horaz ſchreibt vor, ein Schauſpiel ſolle nicht mehr und nicht weniger als fünf Aufzüge haben. Die Regel iſt ſo außerweſentlich, daß Wieland gemeint hat, Horaz habe die jungen Piſonen nur zum beſten haben wollen, da er ihnen ſo etwas in feierlichem Tone als wichtig einſchärft. Wenn man es in der alten Tragödie für den Schluß eines Aktes gelten läßt, wo die Bühne leer bleibt, und der Chor allein ſeinen Geſang und Tanz aufführt, ſo zählt man oft weniger als fünf, oft aber auch mehr Akte heraus. Als eine Bemerkung, daß in einer Vorſtellung von zwei bis drei Stunden ungefähr ſo viel Ruhepunkte für die Aufmerkſamkeit nöthig ſind, mag es hingehen; ſonſt aber wäre ich neugierig, einen aus der Natur der dramatiſchen Poeſie abgeleiteten Grund zu hören, warum ein Schauſpiel ſo viele und gerade nur ſo viele Abtheilungen haben müße. Allein die Welt wird durch das Herkommen regiert: weniger Aufzüge hat man ſich gefallen laßen; die geheiligte Fünf zu überſchreiten, bleibt immer ein frevelhaftes und gefährliches Wageſtück. Drei Einheiten, fünf Aufzüge: warum nicht etwa ſieben Perſonen? Dieſe Regeln ſcheinen ja nach den ungleichen Zahlen fortzugehen. —

Die Eintheilung in Akte ſcheint mir überhaupt fehlerhaft, wenn nichts während derſelben vorgeht, wie in ſo vielen neueren Stücken, und wenn man die Perſonen zu Anfang des neuen Aufzugs gerade in derſelben Lage erblickt, wie am Schluße des vorigen. Und doch hat man ſich an dieſen Stillſtand weit weniger geſtoßen, als an die Annahme eines beträchtlichen Zwiſchenraumes, und in der Darſtellung lieber den Mangel der Handlung in einem abgelaufenen Zeitraume ertragen wollen, als die Vorausſetzung ausgelaßener Vorfälle, weil jenes ein negativer Fehler iſt.

Die romantiſchen Dramatiker erlauben ſich, den Schauplatz ſelbſt im Verlauf eines Aktes zu wechſeln. Da jedesmal zuvor die Bühne leer wird, ſo ſind dieß Unterbrechungen der Stätigkeit, welche ſie zur Annahme von eben ſo vielen Zwiſchenräumen berechtigen. Wenn man ſich hieran ſtößt, die Eintheilung in Akte jedoch als gültig zugiebt, ſo dürfte man dieß ja nur als eine größere Anzahl kurzer Akte anſehen. Indeſſen wird man einwenden, das heiße einen Fehler durch den andern rechtfertigen, die verletzte Einheit der Zeit durch die verletzte Einheit des Ortes: wir wollen alſo die Unerläßlichkeit der letztgenannten Regel näher beleuchten.

Bei'm Ariſtoteles ſucht man vergeblich, wie ſchon bemerkt worden, irgend einen Ausſpruch darüber. Die Alten, wird behauptet, haben ſie beobachtet. Nicht durchgängig, nur meiſtens. Unter ſieben Stücken von Aeſchylus und eben ſo vielen von Sophokles finden ſich zwei, die Eumeniden und der Ajax, worin die Scene verändert wird. Daß ſie gewöhnlich denſelben Schauplatz beibehalten, fließt natürlich aus der beſtändigen Gegenwart des Chors her, der erſt auf eine ſchickliche Weiſe weggeſchafft werden mußte, damit ge-

wechſelt werden könnte. Auch ſtellte ihre Scene einen größern Umfang dar, als in vielen Fällen die unſrige: nicht etwa ein Zimmer, ſondern den offenen Platz vor mehreren Gebäuden; und die Eröffnung des Innern eines Pallaſtes durch das Ekkyklema kann ſo betrachtet werden, als wenn auf unſerer Bühne noch ein hinterer Vorhang aufgezogen wird.

Die Verwerfung des Wechſels der Scene gründet ſich ebenfalls auf die oben gerügten irrigen Begriffe von Täuſchung. Es ſoll uns aus der Täuſchung reißen, wenn die Handlung an einem andern Orte fortſpielt. Nun freilich, wenn wir den vorgeſtellten Ort in der That für den wirklichen halten ſollten, dann müßte auch die Decoration unſrer Scene anders beſchaffen ſein. Sie iſt nur für einen einzigen Geſichtspunkt berechnet: von jeder andern Stelle angeſehen, verrathen die gebrochnen Linien die unvollkommne Nachahmung. Auch geben ſich die meiſten Zuſchauer von ihrer architektoniſchen Bedeutung ſo wenig Rechenſchaft, daß ſie gar keinen Anſtoß daran nehmen, wenn die Schauſpieler zwiſchen den Seitencouliſſen durch eine Mauer ohne Thür aus- und eingehen. Johnſon, ein Kritiker, der ſonſt ſehr für die ſtrenge Regel iſt, wendet ganz richtig ein, wenn unſre Einbildungskraft einmal ſo weit gehe, ſich in der Zeit achtzehnhundert Jahre zurück und nach Alexandria zu verſetzen, um die Geſchichte von Antonius und Kleopatra ſich als gegenwärtig vorſtellen zu laßen, ſo ſei der zweite Schritt nachher ein weit Geringeres, von Alexandria nach Rom überzuſpringen. Die Fähigkeit unſers Geiſtes, unermeßliche Zeiten und Räume in Gedanken mit Blitzesſchnelle zu durchfliegen, iſt im gewöhnlichen Leben anerkannt; und die Poeſie, die unſern Geiſt auf alle Weiſe beflügeln will, und der alle

Zaubermittel der ächten Täuſchung, d. h. einer lebendigen und hinreißenden Darſtellung zu Gebote ſtehen, ſollte allein auf dieß allgemeine Vorrecht Verzicht leiſten müßen?

Voltaire will die Einheit des Ortes und der Zeit aus der Einheit der Handlung ableiten, aber ſeine Schlüße ſind höchſt oberflächlich. „Aus demſelben Grunde," ſagt er, „iſt „die Einheit des Ortes weſentlich, denn eine einzige Hand„lung kann nicht an mehreren Orten zugleich vorgehen." Allein wir haben geſehen, daß an der Einen Haupthandlung nothwendig mehrere Perſonen Antheil nehmen, daß ſie aus einer Mehrheit von untergeordneten Handlungen beſteht, und warum ſollten dieſe nicht an verſchiedenen Orten vorgehen können? Wird nicht derſelbe Krieg oft zugleich in Europa und in Indien geführt, und muß nicht der Geſchichtſchreiber die Erfolge auf beiden Schauplätzen in ſeiner Erzählung gleichmäßig fortrücken laßen?

„Die Einheit der Zeit," fährt Voltaire fort, „iſt na„türlich mit den beiden erſten verbunden. — Wenn der „Dichter mir eine Verſchwörung vorſtellt, und die Handlung „vierzehn Tage dauern läßt, ſo muß er mir Rechenſchaft von „dem ablegen, was in dieſen vierzehn Tagen vorgegangen „ſein wird." — Ja, von dem was zur Sache gehört, alles Uebrige dazwiſchen liegende übergeht er, wie jeder gute Erzähler, mit Stillſchweigen, und es fällt auch niemanden ein, etwas davon wißen zu wollen. „Wenn er nun die Bege„benheiten von vierzehn Tagen mir vor die Augen bringt, „ſo giebt dieß wenigſtens vierzehn verſchiedene Handlungen, „wie klein ſie auch ſein mögen." — Freilich, wenn der Dichter ſo ungeſchickt wäre, die vierzehn Tage ſichtbar in der Geſchwindigkeit nach einander abzuhaſpeln, es eben ſo oft Tag und Nacht werden, die Leute eben ſo oft aufſtehen und

zu Bett gehen zu laßen. Aber er ſchiebt die Zeiten, wo die Handlung nur unmerklich fortgerückt iſt, in den Hintergrund, vernichtet in der Darſtellung die Zwiſchenräume, wo ſie ſtill geſtanden, und weiß mit einem flüchtigen Zuge das ungefähre oder genaue Maß der Zeit anzugeben, die man ſich zwiſchen den Abtheilungen als verfloßen denken muß. Warum iſt ihm aber dennoch die Vergünſtigung, die beiden Endpunkte viel weiter aus einander liegend anzunehmen, als die Vorſtellung wirklich dauert, wichtig, ja für viele Gegenſtände unentbehrlich? Das von Voltaire gegebene Beiſpiel einer Verſchwörung kommt hier recht gelegen. Eine in zwei Stunden angeſponnene und ausgeführte Verſchwörung iſt zuvörderſt eine unglaubliche Sache. Ferner iſt ſie in Bezug auf die Charaktere der Handelnden etwas ganz anders, als eine ſolche, wo der gefaßte Entſchluß, wie gefährlich er ſein möge, eine geraume Zeit von Allen behauptet und verſchwiegen wird. Wiewohl der Dichter dieſen Zeitverlauf nicht unmittelbar in die Darſtellung aufnimmt, ſo läßt er ihn uns doch in den Gemüthern der Handelnden wie in einem Spiegel perſpektiviſch erblicken. In dieſer Art von Perſpektive war Shakſpeare der größte mir bekannte Meiſter: ein einziges Wort offenbart oft eine faſt unüberſehliche Reihe vorhergegangener Seelenzuſtände. Der an die engen Gränzen der Zeit gebundne Dichter wird bei vielen Gegenſtänden die Handlung verſtümmeln, indem er ganz nahe vor der letzten Entſcheidung anfängt, oder er wird ihren Fortſchritt ungebührlich übereilen; auf jeden Fall wird er das große Gemälde eines gewaltigen Vorſatzes, der keine augenblickliche Aufwallung iſt, ſondern ein feſtes, unter allem äußern Wechſel unerſchütterlich behauptetes Wollen, bis die Zeit zur Ausführung reif iſt, verkleinern müßen. Es wird nicht mehr

das ſein, was Shakſpeare ſo oft dargeſtellt und in folgenden Zeilen beſchrieben hat:

Bis zur Vollführung einer furchtbarn That
Vom erſten Antrieb, iſt die Zwiſchenzeit
Wie ein Phantom, ein grauenvoller Traum.
Der Genius und die ſterblichen Organe
Sind dann im Rath vereint, und die Verfaßung
Des Menſchen, wie ein kleines Königreich,
Erleidet dann den Zuſtand der Empörung.

Warum iſt aber dennoch das Verfahren der griechiſchen und der romantiſchen Dramatiker in Abſicht auf Ort und Zeit ſo ſehr verſchieden? Wir können uns nach dem Geiſte unſerer Kritik nicht damit helfen, wie ſo viele Kunſtrichter thun, die letzten kurzweg für Barbaren zu erklären. Wir halten vielmehr dafür, daß ſie in ſehr gebildeten Zeitaltern lebten, und ſelbſt unendlich gebildet waren. Nächſt der Verfaßung der alten Bühne, welche natürlich auf ſcheinbare Stätigkeit der Zeit und unveränderte Beibehaltung des Schauplatzes führte, wurde die Beobachtung dieſer Gewohnheit durch die Beſchaffenheit des Stoffes begünſtigt, welchen die griechiſchen Dramatiker zu bearbeiten hatten. Dieſer Stoff war Mythologie, alſo ſchon Dichtung, und die vorgängige dichteriſche Behandlung hatte bereits in ſtätige leicht überſehbare Maſſen zuſammengefaßt was in der Wirklichkeit ſich vielfach zerſplittert und zerſtreut. Ferner war das geſchilderte heroiſche Zeitalter zugleich ſehr einfach in den Sitten und ſehr wundervoll in den Begebenheiten, und ſo gieng Alles von ſelbſt gerade auf das Ziel einer tragiſchen Entſcheidung los.

Die Haupturſache des Unterſchiedes iſt jedoch der plaſtiſche Geiſt der antiken, und der pittoreſke der romantiſchen Poeſie. Die Skulptur richtet unſre Betrachtung ausſchließend auf die dargeſtellte Gruppe, ſie entkleidet ſie möglichſt aller

äußern Umgebungen, und wo ſie deren nicht ganz entrathen kann, deutet ſie ſolche doch nur leicht an. Die Malerei hingegen liebt es, mit den Hauptfiguren zugleich den umgebenden Ort und alle Nebenbeſtimmungen ausführlich darzuſtellen, und im Hintergrunde Ausblicke in eine gränzenloſe Ferne zu öffnen; Beleuchtung und Perſpektive ſind ihr eigentlicher Zauber. Daher vernichtet die dramatiſche, beſonders die tragiſche Kunſt der Alten gewiſſermaßen die Aeußerlichkeiten von Raum und Zeit; das romantiſche Drama ſchmückt vielmehr durch deren Wechſel ſeine mannichfaltigeren Gemälde. Oder noch anders ausgedrückt: das Princip der antiken Poeſie iſt idealiſch, das der romantiſchen myſtiſch; jene unterwirft Raum und Zeit der innern Freithätigkeit des Gemüths, dieſe verehrt dieſe unbegreiflichen Weſen als übernatürliche Mächte, denen auch etwas Göttliches inwohnt.

Ich komme nun auf den Einfluß, welchen die eben geprüften, auf Glauben für unverbrüchlich gehaltnen und ſo eng verſtandnen Regeln der Einheit nebſt den übrigen eingeführten Theater-Convenienzen auf die Geſtalt des franzöſiſchen Trauerſpiels gehabt haben.

Bei einer ganz veränderten Verfaßung der Bühne, bei großentheils verſchiedenen Stoffen und entgegengeſetztem Geiſt ihrer Behandlung wollte man dennoch die Regeln der alten Tragödie, ſofern man ſie aus dem Ariſtoteles kannte, beibehalten.

Man verlangte dieſelbe Einfachheit der Handlung wie im griechiſchen Trauerſpiel, und doch ließ man alles Lyriſche weg, was immer eine verweilende Entfaltung des Moments, alſo ein Stillſtand iſt. Man mußte es freilich weglaßen, weil wir die alte Muſik nicht mehr haben, welche der Poeſie diente, ſtatt, wie die unſrige, ſie zu beherrſchen. Wenn man

von den griechiſchen Tragödien die Chorgeſänge und die häufig den einzelnen Perſonen in den Mund gelegten lyriſchen Stücke abrechnet, ſo ſind ſie beinahe um die Hälfte kürzer als ein gewöhnliches franzöſiſches Trauerſpiel. Voltaire jammert häufig in ſeinen Vorreden darüber, welch eine Noth es ſei, für die langen fünf Akte den Stoff herbeizuſchaffen. Wie füllte man nun die durch Weglaßung des Lyriſchen entſtandene Lücke aus? Durch Intrigue. Statt daß bei den Griechen die Handlung ſich, nach wenigen großen Momenten gemeßen, bis zur Entſcheidung unaufhaltſam abrollt, müßen hier die ſich kreuzenden Abſichten der zum Theil hiezu erfundenen Nebenperſonen eine Menge hemmende Vorfälle herbeiführen, und die Spannung, meiſtens ſelbſt der Neugier, bis an's Ende erhalten. Um die Einfachheit war es nun doch alſo geſchehen; aber die Einheit ſchmeichelte man ſich durch künſtliche Verknüpfung für den Verſtand zu retten.

Intrigue iſt an ſich kein tragiſches Motiv; dem Luſtſpiel iſt ſie weſentlich, wie wir oben gezeigt haben. Das Luſtſpiel muß ſich auch am Schluße mit einem oft nur erſchlichenen Ruhepunkte für den Verſtand begnügen, aber dieß iſt eben gar nicht die poetiſche Seite dieſer halb proſaiſchen Gattung. Wiewohl nun das franzöſiſche Trauerſpiel im Einzelnen ſich durch Ernſt, Würde und Pathos ſo weit als möglich vom Luſtſpiel zu entfernen ſucht, ſo hat es doch meines Bedünkens im Bau und der Zuſammenfügung des Ganzen nur allzuviel Verwandtſchaft damit. Ich finde in vielen franzöſiſchen Trauerſpielen nur Verſtandes-Einheit, nicht Befriedigung des Gefühls. Man kommt freilich aus der Verwirrung peinlicher und gewaltſamer Lagen am Ende glücklich oder unglücklich zur Ruhe, allein es offenbart ſich in

dem dargeſtellten Weltlauf nicht auf geheimnißvolle Weiſe eine höhere Anordnung der Dinge; man findet keine Hinweiſung auf einen tröſtenden Gedanken vom Himmel, ſei es nun auf die gegen das Schickſal bewährte Würde der menſchlichen Natur, oder auf die Vorſehung. Zu jener Beruhigung des Gefühls, welche ich meine, iſt die ſogenannte poetiſche Gerechtigkeit theils nicht erforderlich, theils aber auch, ſo zweideutig und verkehrt wie ſie gewöhnlich gehandhabt wird, nicht einmal hinreichend. Die poetiſche Gerechtigkeit, die ich übrigens für das aufgeſtellte Beiſpiel einer an ſich falſchen und mit nichten auf Erweckung wahrhaft ſittlicher Regungen abzielenden Lehre halte, iſt indeſſen von den franzöſiſchen Trauerſpieldichtern nicht ſelten gänzlich verabſäumt worden.

Der Gebrauch der Intrigue iſt allerdings ſehr vortheilhaft, um die verlangte kurze Dauer einer wichtigen Handlung zu erzwingen. Denn wer Intriguen ſpielt, iſt geſchäftig und verſäumt keine Zeit um zu ſeinem Zweck zu gelangen. Der gewaltige Kreißlauf der menſchlichen Schickſale geht hingegen ſeinen gemeßenen Schritt wie der Wechſel der Jahreszeiten; große Entſchlüße reifen langſam; die nächtlichen Eingebungen frevelnder Tücke treten aus den Abgründen des Gemüths ſcheu und zögernd an's Licht hervor; und die ſtrafende Vergeltung verfolgt, wie Horaz ſo ſchön als wahr ſagt, den vor ihr fliehenden Verbrecher nur mit hinkendem Fuße. Man verſuche es einmal, das Rieſengemälde von Macbeths Königsmord, ſeiner tyranniſchen Uſurpation und endlichem Sturz auf die enge Einheit der Zeit zurückzuführen, und ſehe dann, ob es nicht bloß dadurch ſeine erhabene Bedeutung verliert, man möge auch noch ſo viel von den Begebenheiten, die uns Shakſpeare ſchauerlich ergreifend vorüber führt, vor den Anfang des Stückes verlegen und ſie in matter Erzählung anbringen.

Es iſt wahr, dieſes Schauſpiel umfaßt einen beträchtlichen Zeitraum: aber läßt uns der raſche Fortgang wohl die Muße, dieß zu berechnen? Wir ſehen gleichſam die Schickſalsgöttinnen am ſauſenden Webſtuhle der Zeit ihr düſtres Gewebe fortwirken, und der Sturm und Wirbelwind der Ereigniſſe, welcher den Helden von der Verſuchung zur Frevelthat, von dieſer zu tauſendfältigen Verbrechen, um ihren Erfolg zu behaupten und ſo unter wechſelnder Gefahr zu ſeinem Untergange im heldenmüthigſten Kampfe treibt, reißt auch unſre Theilnahme unwiderſtehlich mit ſich fort. Eine ſolche tragiſche Darſtellung gleicht dem Gange eines Kometen, der anfangs kaum ſichtbar, nur dem Sternkundigen bedeutend, in nebelichter Ferne am Himmel erſcheint, bald aber mit ſo unerhörter immer wachſender Geſchwindigkeit dem Mittelpunkt unſers Weltſyſtems ſich entgegen ſchwingt, daß er die Völker des Erdbodens ſchreckt, und, ehe man ſich's verſieht, mit ſeinem Unglück verkündenden Schweif das halbe Firmament überflammt.

Auf alle Wirkungen der Art, die aus dem allmälich beſchleunigten Anwachs von etwas im Gemüth oder in der äußern Welt durch den Lauf der Zeiten hervorgehn, mußten die franzöſiſchen Dichter der vorgeſchriebenen Einheit der Zeit zulieb Verzicht leiſten. Die Einheit des Orts beraubte ſie bei der ſchlechten Ausſchmückung der Bühne großentheils deſſen, was in einem Schauſpiele die Augen beſticht. Zufällige Umſtände mochten die Beobachtung dieſer Regel noch mehr empfehlen, oder unumgänglich machen. Nach einer Aeußerung Corneilles *) ſollte man vermuthen, die Maſchi-

*) In ſeinem *Premier discours sur la Poesie dramatique* ſagt er: Une chanson a quelquefois bonne grace; et dans les pièces de machines cet ornement est redevenu nécessaire pour remplir les oreilles du spectateur, *pendant que les machines descendent.*

nerie ſei damals in Frankreich ſehr ſchwerfällig und unvollkommen geweſen. Ferner war es allgemeiner Gebrauch, daß eine Anzahl vornehmer Zuſchauer ihre Sitze auf der Scene ſelbſt zu beiden Seiten hatten und den Schauſpielern kaum eine Breite von zehn Schritten zu freier Bewegung übrig ließen. Regnard macht in ſeinem Zerſtreuten eine luſtige Beſchreibung von dem Lärmen und Unfug, den die modiſchen Stutzer ſeiner Zeit auf dieſem bevorrechteten Platze trieben, wie ſie hinter dem Rücken der Schauſpieler laut ſchwatzten und lachten, und die Aufmerkſamkeit der Zuſchauer ſtörten, oder auf ſich als die eigentliche Hauptſache bei'm Schauſpiel ablenkten. Dieſe üble Gewohnheit dauerte noch zu Voltaires Zeiten fort, und er hat durch ſein wiederholtes Eifern dagegen das Verdienſt gehabt, bei Gelegenheit der Semiramis ihre Abſchaffung zu bewirken. Wie hätte man es wagen dürfen, im Angeſicht eines ſolchen unpoetiſchen, außer dem Stücke befindlichen, und ſich doch ganz in ſeine Vorſtellung eindrängenden Chors die Decoration zu verändern! Im Cid wechſelt der Schauplatz offenbar im Verlauf desſelben Aufzuges mehrmals, und doch wurde die Scene äußerlich nicht verändert. In den engliſchen und ſpaniſchen Schauſpielen der damaligen Zeit war dieß zwar großentheils auch der Fall, allein man war über gewiſſe Zeichen übereingekommen, welche die Veränderung des Ortes andeuteten, und die gelehrige Einbildungskraft der Zuſchauer folgte dem Dichter überall hin, wo er wollte. In Frankreich hingegen lauerten die jungen Herren, die auf der Bühne ſaßen, auf Gelegenheit, etwas Lächerliches zu entdecken; und da alle Theater-Effecte einer gewiſſen Ferne bedürfen, in der Nähe aber kahl erſcheinen, ſo durfte man dergleichen gar nicht wagen, Alles wurde auf Geſpräche zwiſchen wenigen Perſonen eingeſchränkt,

und man unterwarf die Bühne den Förmlichkeiten eines Vorzimmers.

Der Schauplatz ſtellte denn auch wirklich meiſtens ein Vorzimmer vor, wenigſtens einen Saal im Innern eines Pallaſtes. Da die Handlung der griechiſchen Tragödien immer auf offenen und majeſtätiſch umgebenen Plätzen vorgeht, ſo haben die franzöſiſchen Dichter die mythologiſchen Stoffe derſelben ſchon in Anſehung des Schauplatzes nach neueren Hofſitten umgemodelt. In einem fürſtlichen Schloß iſt nichts Gewaltſames, keine Uebertretung des geſelligen Anſtandes erlaubt, und da in einem Trauerſpiele die Sache nicht mit lauter Höflichkeiten abgehen kann, ſo wird jede kühne Thathandlung, jeder Gewaltſtreich, alles Auffallende und ſinnlich Wirkende hinter die Scene verlegt, und bloß in den Erzählungen der Vertrauten und anderer Boten angebracht. Und doch bemerkt ſchon Horaz, das durch das Gehör Mitgetheilte rege das Gemüth weit unkräftiger an, als was den treuen Augen dargeboten wird und was der Zuſchauer ſich ſelbſt berichtet. Nur das Unglaubliche und gräuelhaft Empörende empfiehlt er dem Anblick zu entziehen. Es iſt wahr, die dramatiſche Wirkſamkeit des Sichtbaren kann ſehr mißbraucht werden, und das Theater kann in einen lärmenden Tummelplatz bloß körperlicher Ereigniſſe ausarten, wo alsdann Worte und Geberdenſpiel eine faſt überflüßige Zugabe ſind. Aber das entgegengeſetzte Aeußerſte, dem Auge gar keine Ueberzeugung zu gönnen, und immer auf etwas Abweſendes zu verweiſen, iſt ſicher eben ſo wenig zu billigen. Bei manchen franzöſiſchen Trauerſpielen möchte den Zuſchauer ein Gefühl anwandeln, als ob wirklich große Dinge vorgiengen, er ſäße aber gerade an einem übel gewählten Platze, um Augenzeuge davon zu ſein. Es iſt gewiß, daß es dem einleuchtenden

Nachdruck der dramatiſchen Darſtellung ſehr ſchadet, wenn wir Wirkungen gegenwärtig vor uns ſehen von Urſachen, welche unſichtbar und in der Ferne bleiben. Beßer iſt das Umgekehrte, die Urſache ſelbſt zu zeigen, die Wirkung aber bloß berichten zu laßen. Wie nachtheilig das ältere Herkommen der tragiſchen Bühne in Frankreich für die theatraliſche Wirkung ſei, hat Voltaire eingeſehen; er dringt vielfältig auf reichere ſceniſche Ausſchmückung, und er ſelbſt hat in ſeinen Stücken, und nach ſeinem Beiſpiel haben Andre manches dem Auge darzuſtellen gewagt, was zuvor für unſchicklich oder lächerlich gegolten hätte. Allein ungeachtet dieſer Verſuche und der früheren des Racine in ſeiner Athalie iſt die Mißgunſt gegen die Augen jetzt mehr als je unter den tonangebenden Kunſtrichtern eingerißen. Ueberall wo es etwas zu ſehen giebt oder eine Handlung körperlich vollbracht wird, wittern ſie ein Melodrama; und der Gedanke, daß das Trauerſpiel, wenn man nicht über deſſen Reinheit oder vielmehr kahle Reizloſigkeit wachte, allmälich mit dieſer Gattung (worüber nachher noch ein Wort) zuſammenſchmelzen könnte, iſt ihnen ein Gräuel.

Voltaire hat ſich verſchiedentlich Verletzungen der Einheit des Ortes erlaubt, aber doch nicht gewagt, die Regel ſelbſt geradezu als unweſentlich anzugreifen. Er wünſcht nur ihrer Auslegung eine größere Breite gegeben zu ſehen. Es ſei hinreichend, wenn die Handlung im Umfange eines Pallaſtes, ja einer Stadt, wenn auch in verſchiedenen Theilen derſelben, vorgehe. Nun verlangt er, um das Wechſeln der Decoration zu erſparen, ſie ſolle ſo eingerichtet ſein, daß ſie die verſchiedenen Schauplätze zugleich umfaße. Er verräth hiebei ſehr verworrene Begriffe von Architektur und Perſpektive. Er beruft ſich auf das Theater des Palladio zu Vicenza,

das er wohl ſchwerlich geſehen hatte: denn ſeine Vorſtellung von dieſem Theater, welches, wie ſchon bemerkt worden, ſelbſt nur ein Mißverſtändniß der Einrichtung der antiken Scene iſt, ſcheint ſich ganz und gar auf mißverſtandene Beſchreibungen zu gründen. In ſeiner Semiramis, wo er zuerſt ſeine Grundſätze hierüber recht in Ausübung brachte, iſt er in den ſeltſamen Fehler verfallen, die Perſonen nicht an verſchiedenen Oertern auftreten, ſondern die Oerter ſich wirklich zu den Perſonen hinbegeben zu laßen. Der Schauplatz im dritten Akt iſt ein Kabinet; dieſes Kabinet macht, nach Voltaires eignen Worten, (wohl gemerkt, ohne daß die Königin es verläßt) einem großen prächtig geſchmückten Saale Platz. Neben dem hier befindlichen Thron hat auch das Mauſoleum des Ninus, welches ſich anfangs auf einem offenen Platze, vor dem Pallaſt und dem Tempel der Magier gegenüber, befand, Mittel gefunden ſich einzuſchleichen. Nachdem es ſein Geſpenſt, zum Schrecken vieler Anweſenden, an das Tageslicht gebracht und wieder eingenommen hat, begiebt es ſich im folgenden Akt an ſeine alte Stelle, wo es vermuthlich ſeine Obeliſken zurückgelaßen hatte. Im fünften Akte ſieht man, daß es ſehr weitläuftig und mit unterirdiſchen Gängen eingerichtet war. Welch ein Aufheben würden die franzöſiſchen Kritiker machen, wenn ein Ausländer ſich ſolche Ungereimtheiten hätte zu Schulden kommen laßen!

Auch im Brutus haben wir ein Beiſpiel von dieſem Herumwandern des Schauplatzes mit den Perſonen. Vorn wird eine weitläuftige Decoration angegeben: der Senat iſt zwiſchen dem capitoliniſchen Tempel und dem Hauſe des Brutus unter freiem Himmel verſammelt. Nachher, als die Verſammlung aufgehoben wird, bleiben Arons und Albin allein zurück, und nun heißt es: qui sont supposés être en-

trés de la salle d'audience dans un autre appartement de la maison de Brutus. Wie meint dieß der Dichter? Soll ſich der Schauplatz verwandeln ohne leer zu ſein, oder muthet er der Einbildungskraft der Zuſchauer zu, gegen das Zeugniß ihrer Sinne die ganz anders geſchmückte Scene für ein Zimmer zu halten? Und wie wird aus dem anfänglich beſchriebenen Platze ein Audienzſaal? Dieſe Decoration verſteht Taſchenſpielerkünſte, oder ſie hat ein ſchlechtes Gedächtniß.

Ueberhaupt iſt die Einheit des Ortes von den franzöſiſchen Dichtern ſowohl als andern, welche dieſes Syſtem von Regeln befolgen, ſelbſt im Luſtſpiel oft ſehr unbefriedigend beobachtet worden. Die Scene wechſelt zwar nicht, aber es gehen Dinge darauf nach einander vor, die eben nicht an demſelben Orte zu geſchehen pflegen. Wie unwahrſcheinlich iſt es, wenn ſich die Leute gerade da ihre Geheimniſſe anvertrauen, wo ſie ihre Feinde in der Nähe wißen, oder wenn man gegen einen Fürſten in deſſen eignem Vorgemache Verſchwörungen anzettelt! Man legt eine große Wichtigkeit darauf, daß die Bühne niemals im Verlauf eines Aufzuges leer bleibe. Dieß nennt man die Scenen binden. Es wird aber oft nur ſehr zum Scheine beobachtet, indem die Perſonen des vorhergehenden Auftrittes in demſelben Augenblick zu einer Thür hinausgehn, während die des nächſten auf der andern Seite eintreten. Ferner ſollen ſie nicht ohne einen deutlich erwähnten Grund kommen und weggehen; für das letzte wird beſonders geſorgt: man ſchickt die Vertrauten auf Botſchaften aus, heißt auch wohl Perſonen von gleichem Range ausdrücklich, nicht immer auf's höflichſte, ſich entfernen. Bei allem dem ſind die Beſtimmungen des Ortes, wo Alles vorgeht, oft ſo ſchwankend und widerſprechend, daß ein deutſcher Schriftſteller (Joh. Elias Schlegel in ſeinen Ge-

danken zur Aufnahme des däniſchen Theaters) treffend geſagt hat, von vielen Stücken könne die Angabe des Schauplatzes unter dem Perſonen=Verzeichniß nicht anders lauten, als: die Scene iſt auf dem Theater.

Dieſe Unbequemlichkeiten entſpringen faſt unvermeidlich aus der ängſtlichen Beobachtung der griechiſchen Regeln unter ganz veränderten Umſtänden. Um einer vermeinten Unwahrſcheinlichkeit zu entgehen, die in dem Ueberſpringen von einer Zeit und einem Ort zum andern liegen ſollte, hat man ſich nicht ſelten in wirkliche und bedeutende Unwahrſcheinlichkeiten verwickelt. Man findet tauſendmal Anlaß, darauf anzuwenden was die Akademie in ihrer Beurtheilung des Cid über die Häufung ſo vieler Vorfälle in dem Zeitraum von vier und zwanzig Stunden ſagt: „aus Furcht gegen die Regeln der Kunſt zu verſtoßen, hat der Dichter „lieber gegen die Regeln der Natur verſtoßen wollen.“ Allein dieſer eingebildete Widerſpruch zwiſchen Natur und Kunſt kann nur in einer ſehr niedern Ordnung von Kunſtbegriffen vorkommen.

Neunzehnte Vorleſung.

(Fortſetzung.) Behandlung der mythologiſchen und der hiſtoriſchen Stoffe im franzöſiſchen Trauerſpiel. Begriffe von tragiſcher Würde. Beobachtung der Convenienzen. Falſches Syſtem der Expoſitionen.

Ich komme jetzt auf einen wichtigeren Punkt, nämlich auf die der Beſchaffenheit der Stoffe nicht immer angemeßene Behandlung. Die griechiſchen Tragiker wählten, wenige Ausnahmen abgerechnet, durchgängig Gegenſtände aus ihrer einheimiſchen Mythologie. Die franzöſiſchen Trauerſpieldichter entlehnen die ihrigen zuweilen aus der alten Mythologie, weit öfter jedoch aus der Geſchichte faſt aller Zeiten und Völker, und ihre Behandlung der mythologiſchen Stoffe iſt nur allzu oft nicht wahrhaft mythologiſch, der hiſtoriſchen nicht recht hiſtoriſch. Ich erkläre mich deutlicher. Der Dichter, der eine alte mythologiſche, d. h. durch heiligende Ueberlieferung an den religiöſen Volksglauben der Griechen angeknüpfte Fabel wählt, ſollte ſich und ſeine Zuſchauer nun auch ganz in den Geiſt des Alterthums verſetzen: er ſollte uns die einfältigen Sitten des heroiſchen Zeitalters gegenwärtig erhalten, vermöge deren ſo gewaltſame Leidenſchaften und Thaten glaublich ſind; ſeine Perſonen ſollten den

Göttern noch ſo nahe erſcheinen, als ſie durch Abſtammung und häufigen unmittelbaren Verkehr nach dem Glauben der Alten waren; das Wunderbare der griechiſchen Religion ſollte alſo nicht gefliſſentlich vermieden und geſpart, ſondern der Einbildungskraft der Zuſchauer zugemuthet werden, ſich ganz und gar in den Glauben daran zu verſetzen. Die franzöſiſchen Dichter hingegen haben den mythologiſchen Helden und Heldinnen die Verfeinerung der großen Welt und heutige Hofſitten geliehen; ſie haben, da jene Heroen Fürſten waren (Hirten der Völker, wie Homer ſie nennt), ihre Lagen und Abſichten nach einer berechneten Politik motiviert, und das Coſtum, nicht bloß das gelehrte antiquariſche, ſondern das charakteriſtiſche Coſtum überall verletzt. In der Phädra ſoll dieſe Fürſtin nach dem geglaubten Tode des Theſeus zur Regentin für ihren unmündigen Sohn erklärt werden. Wie wäre dieß nach den damaligen Verhältniſſen der griechiſchen Frauen möglich geweſen? Es verſetzt uns in die Zeiten einer Kleopatra. Hermione befindet ſich ganz allein ohne den Schutz eines Bruders oder Vaters am Hofe des Pyrrhus, ja in ſeinem Pallaſt, und dennoch iſt ſie nicht mit ihm vermählt. Bei den Alten, und nicht bloß in der homeriſchen Zeit, beſtand die Vermählung eben darin, daß die Braut in das Haus des Bräutigams abgeholt ward. Aber die Lage der Hermione mag immerhin in dem Gebrauch der europäiſchen Höfe eine Rechtfertigung finden, ſo iſt ſie nichts deſto weniger aller weiblichen Würde zuwider, und wird dadurch noch weit unſchicklicher, daß Hermione den ſpröden Pyrrhus liebt, und mit aller Gewalt auf die Vermählung dringt. Wie glauben wir wohl, daß Griechen über dieß dreiſte unſittſame Entgegentreten geurtheilt haben würden? Freilich möchten es franzöſiſche Zuſchauer eben ſo anſtößig finden, wenn man

ihnen die Andromache in der Lage zeigte, wie bei'm Euripides, wo ſie als Kriegsgefangene den Beſitz ihrer Perſon an den Beſieger ihres Vaterlandes verloren hat. Wenn die Sinnesart zweier Völker ſo durchaus verſchieden iſt, warum quält man ſich, die in den Sitten des einen gegründeten Geſchichten nach denen des andern zuzuſtutzen? Was man ſtehen läßt, wird allemal eine ſchreiende Mißhelligkeit mit demjenigen machen, was man umgemodelt hat; und Alles umzumodeln iſt entweder unmöglich, oder man könnte dann lieber gleich von vorn herein erfinden. Die Umſtände der Fabeln zu verändern, haben ſich die griechiſchen Tragiker allerdings und mit einer großen Breite erlaubt, allein immer den allgemeinen für das heroiſche Zeitalter geltenden Annahmen gemäß. Die Charaktere hingegen haben ſie immer ſo gelaßen, wie die Sage und frühere Dichtung ſie ihnen überliefert hatte, vermöge deren die Schlauheit des Ulyſſes, die Weisheit Neſtors, der Jähzorn Achills faſt ſprichwörtlich geworden war. Horaz ſchärft dieſe Regel ganz beſonders ein. Wie unähnlich iſt der Achilles in Racines Iphigenia dem homeriſchen! Aber die ihm zugeſchriebene Galanterie iſt nicht bloß ein Verſtoß gegen den Homer, ſondern ſie macht die ganze Geſchichte unwahrſcheinlich. Sind Menſchenopfer unter einem Volke wohl denkbar, deſſen erſte Häupter und Helden ſo empfänglich für die zarteſten Empfindungen ſind? Vergeblich macht man die mächtige Triebfeder der Religion geltend: die Geſchichte lehrt uns, daß eine grauſame Religion ſich immer zugleich mit den Sitten mildert.

Das Wunderbare hat man in dieſen neueren Behandlungen alter Fabeln, als unſerm Glauben fremd, möglichſt zu entrathen geſucht. Allein, wenn wir einmal aus einer Welt, wo es mit zur Ordnung der Dinge gehörte, in eine

ganz proſaiſche und hiſtoriſch begreifliche Welt hinüber gerückt ſind, ſo findet uns ein Wunder, welches der Dichter nun doch vereinzelt ſtehen laßen mußte, um deſto ungläubiger. Im Homer und den griechiſchen Tragikern geſchieht Alles vor dem Angeſicht der Götter, und wenn ſie ſichtbar oder durch eine wundervolle Wirkung hervortreten, ſo befremdet es uns nicht. Dieſen Eindruck kann hingegen alle aufgewandte Kunſt der neueren Dichter, alle Beredſamkeit ihrer Erzählungen nicht wehren. Beiſpiele ſind überflüßig, jedes würde die Sache darthun. Doch will ich beiläufig bemerken, wie ſeltſam ſich der ſonſt ſo beſonnene Racine bei ſolcher Gelegenheit in einen Widerſpruch verwickelt hat. Er nimmt von der Entſtehung der Sage, Theſeus ſei in die Unterwelt hinabgeſtiegen, um für ſeinen Freund Pirithous die Proſerpina zu entführen, die hiſtoriſche Erklärung des Plutarch an, von ſeiner Gefangenſchaft bei einem thrakiſchen Könige, deſſen Gemahlin er aus eben dem Antriebe hatte entführen wollen. Hierauf gründet er das anfangs verbreitete Gerücht vom Tode des Theſeus. Dennoch läßt er zugleich in einer Rede der Phädra die fabelhafte Ueberlieferung als eine frühere That des Helden ſtehen.

Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
Volage adorateur de mille objets divers,
Qui va du dieu des morts déshonorer la couche.

Wie viele Frauen wollte denn Theſeus für den Pirithous entführen? Da hilft ſich Pradon beßer, der den Theſeus auf die Frage eines Vertrauten, ob er wirklich in der Unterwelt geweſen ſei, antworten läßt: wie ein vernünftiger Menſch ſich doch nur etwas ſo Abgeſchmacktes überreden könne! Er habe den Volks-Aberglauben benutzt, und dieſes Gerücht in politiſchen Abſichten ausgeſtreut.

So viel von der Behandlung der mythologiſchen Stoffe. Bei den hiſtoriſchen tritt erſtlich daſſelbe ein, daß nämlich die damaligen franzöſiſchen Sitten häufig den ächten der Perſonen untergeſchoben ſind, und die Charaktere nicht genugſam die Farbe ihres Zeitalters und ihrer Nation an ſich tragen. Es kommt aber noch ein andrer nachtheiliger Umſtand hinzu. Ein mythologiſcher Stoff iſt ſchon poetiſch und für eine neue poetiſche Bearbeitung zubereitet. Im franzöſiſchen Trauerſpiel verlangt man, wie im griechiſchen, gleichmäßige durchgängige Würde, ja die franzöſiſche Sprache iſt darin noch weit ekler, daß unendlich Vieles in der Poeſie gar nicht erwähnt werden darf. Bei der Geſchichte iſt man aber auf einem proſaiſchen Gebiet, und die Wahrheit des Gemäldes fordert Beſtimmungen, Umſtände, Züge, zu denen man mehr oder weniger von der Höhe des tragiſchen Kothurns herabſteigen muß, wie denn auch Shakſpeare, der vollkommenſte hiſtoriſche Dramatiker, dieß ohne Bedenken gethan hat. Die franzöſiſchen Dichter haben ſich hiezu nicht entſchließen wollen, und ſo fehlt es ihrer Darſtellung oft an belebenden Ausmalungen, oder ſie müßen ſich, wenn ein halsſtarrig proſaiſcher Umſtand endlich doch erwähnt werden muß, mit künſtlichen Umſchreibungen helfen.

Ueber die tragiſche Würde der Geſchichten haben beſondre Grundſätze geherrſcht. Corneille war auf dem beſten Wege von der Welt, als er den Cid, eine Geſchichte aus dem Mittelalter, bei einem verwandten Volke vorgefallen, eine Geſchichte, worin durchaus ritterliche Liebe und Ehre herrſcht, deren Hauptperſonen nicht einmal von fürſtlichem Range ſind, auf die Bühne brachte. Eine Menge Vorurtheile über das tragiſche Ceremoniel wären von ſelbſt weggefallen, wenn man dieſem Beiſpiele gefolgt wäre; durch

größere Wahrheit, durch verſtändliche, aus der noch geltenden Sinnesart entlehnte Motive, wäre das Trauerſpiel dem Herzen befreundeter geworden; die Beſchaffenheit der Gegenſtände würde von ſelbſt von der ſteifen Beobachtung mißverſtandener Regeln der Alten abgelenkt haben, wie ſich denn Corneille auch nirgends weiter davon entfernt hat, als gerade in dieſem Stück, freilich in Nachfolge ſeines ſpaniſchen Vorbildes; mit Einem Wort, das franzöſiſche Trauerſpiel hätte national und wahrhaft romantiſch werden können. Aber ich weiß nicht, welcher ungünſtige Stern waltete: Corneille gieng, ungeachtet des außerordentlichen Glücks, welches ſein Cid machte, keinen Schritt weiter, und fand auch bei dem gemachten Verſuche keine Nachfolger. In der Zeit Ludwigs des Vierzehnten galt es für ausgemacht, die franzöſiſche, ja überhaupt die neu-europäiſche Geſchichte ſei zur tragiſchen Behandlung untauglich. Man warf ſich alſo in die alte Univerſalgeſchichte: außer den Römern und Griechen ſuchte man bei den Aſſyriern, Babyloniern, Perſern, Aegyptern u. ſ. w. nach oft ſehr unbekannten Vorfällen herum, um ſie für die tragiſche Bühne auszukleiden. Racine machte einen, wie er ſelbſt eingeſteht, gewagten Verſuch mit den Türken; es glückte, und ſeitdem geſtand man den Türken, dieſem barbariſchen Volk, bei welchem oft die Gewöhnungen des roheſten Deſpotiſmus und der niedrigſten Sklaverei in derſelben Perſon vereinigt ſind, und das von der Liebe nur die üppigſte Sinnlichkeit kennt, die nöthige tragiſche Würde zu, die man den Europäern abſprach, ungeachtet ihre Religion, ihr Ehrgefühl und ihre Achtung für das weibliche Geſchlecht ſie hätte empfehlen ſollen. Allein eigentlich waren es nur die neueren und insbeſondere die franzöſiſchen Namen, welche man als untragiſch und unpathetiſch nicht dulden

wollte, denn ſonſt wurden damals die Helden des Alterthums in einheimiſcher Tracht geſpielt, und die antiken Namen und Umgebungen waren meiſtens nur eine leichte Verkleidung, unter der ſich ganz moderne franzöſiſche Charaktere deutlich erkennen laßen. Racines Alexander iſt freilich ſehr unhiſtoriſch, aber die Darſtellung wird ziemlich natürlich herauskommen, wenn man ſich etwa den großen Condé darunter denkt. Und wem fällt bei Titus und Berenice nicht Ludwig der Vierzehnte und die Herzogin de la Valliere ein? Hat der Dichter doch ſelbſt ſchmeichelnd auf ſeinen Monarchen angeſpielt. Voltaire drückt ſich etwas ſtark aus, wenn er ſagt, in den Trauerſpielen, welche auf Racine gefolgt, glaube man die Romane der Mlle. Scuderi zu leſen, welche unter dem Namen von Helden des Alterthums Bürger von Paris ſchildern. Er zielte hiemit wohl beſonders auf Crebillon. Corneille und Racine, wie ſehr ſie auch in der Denkart ihrer eignen Nation befangen waren, ſind doch zuweilen zu wahrhaft objectiven Darſtellungen durchgedrungen. Meiſterhaft ſchildert Corneille im Cid die Spanier; dieß iſt begreiflich: er hatte an der Quelle geſchöpft. Bis auf die Erbſünde der Galanterie gelang es ihm auch ziemlich gut mit den Römern: eine Seite ihres Charakters faßte er wenigſtens, den vorherrſchenden Patriotiſmus, den unbiegſamen Freiheitsſtolz, das großartig politiſche Gemüth. Alles dieß iſt freilich, ungefähr wie bei'm Lucanus, mit einem gewiſſen Schwulſt und ſelbſtbewußten Pomp überkleidet. Die ſchlichte republikaniſche Strenge, die religiöſe Demuth konnte er nicht erreichen. Racine hat die Sitten des verderbten Roms unter den Kaiſern, und die zuerſt noch ſchüchtern ausbrechende Tyrannei Neros vortrefflich geſchildert. Zwar hatte er, wie er es ſelbſt mit Dank

erkennt, den Tacitus zum Vorgänger; allein es iſt immer ein großes Verdienſt, den Geſchichtſchreiber ſo gut in Poeſie zu überſetzen. Auch den Geiſt der hebräiſchen Geſchichten hat er im Ganzen richtig gefaßt: hier leitete ihn religiöſe Ehrerbietung, die der Dichter gewiſſermaßen immer zu ſeinem Gegenſtande hinzu bringen ſollte. Weniger iſt es ihm mit den Türken gelungen: Bajazet liebt ganz auf europäiſche Weiſe; die blutdürſtige Politik des deſpotiſchen Orients iſt zwar in dem Vezier recht gut geſchildert: aber das Ganze iſt gleichſam eine auf den Kopf geſtellte Türkei, wo die Weiber, ſtatt Sklavinnen zu ſein, das Regiment an ſich gerißen haben, was denn ſo abſcheulich ausfällt, daß man ſich daraus die Lehre ziehen möchte, die Türken hätten wohl ſo Unrecht nicht, die Frauen unter Schloß und Riegel zu halten. Auch Voltairen iſt es meines Bedünkens im Mahomet und der Zaire nicht beßer gelungen: überall fehlen die glühenden Farben der morgenländiſchen Phantaſie. Voltaire hat indeſſen das bedeutende Verdienſt, daß er auf eine mehr hiſtoriſche Bearbeitung der Gegenſtände drang und öfter hinarbeitete; und dann, daß er die neu=europäiſchen ritterlichen und chriſtlichen Charaktere, die man ſeit dem Cid ausgeſchloßen hatte, wiederum für die tragiſche Bühne adelte. Sein Luſignan und Nereſtan gehören zu ſeinen wahrſten, rührendſten und edelſten Schöpfungen; ſein Tancred, wiewohl es dem Ganzen der Erfindung etwas an Haltung fehlt, wird immer perſönlich die Herzen für ſich gewinnen, wie ſein Namensbruder im Taſſo. Alzire iſt von Seiten der hiſtoriſchen Bedeutung ſehr vorzüglich. Merkwürdig iſt es, daß Voltaire mit ſeinem raſtloſen Umherſuchen nach tragiſchen Stoffen wirklich die Weltumſeglung vollendet hat: denn, wie dort die amerikaniſchen Völker der andern Hemiſphäre, bringt er in ſei=

nem Dſchingiskan, vom äußerſten Ende der unſrigen her, Chineſen auf die Bühne, welche doch ſchon durch getreue Beobachtung der Kleidertracht beinahe zu komiſchen oder groteſken Figuren geſtempelt werden.

Leider kam Voltaire mit ſeiner beabſichteten Umgeſtaltung des Theaters zu ſpät: Vieles war ſchon durch den längſt hergebrachten engen Zuſchnitt verdorben, und das Vorurtheil, welches auf die Beobachtung äußerlicher Regeln und Schicklichkeiten eine ganz unverhältnißmäßige Wichtigkeit legt, hatte ſich, wie es ſcheint, unwiderruflich feſtgeſetzt.

Nächſt den Regeln über den äußern Mechaniſmus, die man von den Alten auf Glauben angenommen hatte, waren es beſonders die herrſchenden einheimiſchen Begriffe von geſelliger Schicklichkeit, was die franzöſiſchen Dichter bei der Ausübung ihres Talentes hemmte, und ihnen in vielen Fällen die höchſte tragiſche Wirkung unerreichbar machte. Die Aufgabe des Dramatikers iſt, die poetiſche Form mit Natur und Wahrheit zu verbinden, und alſo muß nicht ſchon gleich in jene etwas hineingelegt werden, was dieſe ausſchließt. Das franzöſiſche Trauerſpiel hatte ſich ſeit Richelieu unter Begünſtigung des Hofes entwickelt; ſeine Scene ſogar hatte, wie wir geſehen haben, die Geſtalt eines Vorzimmers. In einer ſolchen Atmoſphäre werden die Zuſchauer dem Dichter leicht den Gedanken aufdringen, als gehöre die Höflichkeit mit zu den urſprünglichen und weſentlichen Beſtandtheilen der Menſchheit. Im Trauerſpiel gerathen die Menſchen durch die furchtbarſten Kämpfe an einander, ſie werden mit dem Unglück handgemein; da kann man nur idealiſche Würde von ihnen fordern, von der Beobachtung feiner geſelligen Rückſichten ſind ſie durch ihre Lage losgeſprochen. So lange ſie noch Beſonnenheit genug haben, dieſe nicht zu verletzen,

ſo lange ſie nicht von der Hingegebenheit des Schmerzes und der Gemüthsverwirrung ganz übermeiſtert erſcheinen, kann auch die innigſte Rührung nicht eintreten. Immerhin mag der Dichter für ſeine Perſonen die Sorgfalt hegen, die Cäſar für ſich ſelbſt nach empfangenem Todesſtreich, nämlich anſtändig zu fallen. In widerwärtiger Nacktheit ſoll er uns die menſchliche Natur nicht zeigen. Schön ſollen auch die zerreißendſten und furchtbarſten Aeußerungen noch ſein, irgend etwas muß ſie über die gemeine Wirklichkeit adeln. Dieſes Wunder leiſtet die Poeſie: ſie hat unausſprechliche Seufzer, unmittelbare Laute des tiefſten Schmerzes, in denen doch noch etwas Melodiſches iſt. Nur eine gewiſſe ſorgfältig geputzte Schönheit verträgt ſich nicht mit dem wahrſten Ausdruck. Und dieſe Schönheit wird doch gerade von dem Stil eines franzöſiſchen Trauerſpiels gefordert. Etwas liegt ſchon in der Beſchaffenheit ihrer Sprache und ihres Versbaues. Die franzöſiſche Sprache iſt mancher Kühnheiten durchaus unfähig, ſie hat wenig dichteriſche Freiheit, und trägt die ganze grammatiſche Gebundenheit der Proſa in die Poeſie über. Ihre Dichter haben dieß oft anerkannt und beklagt. Ferner iſt der Alexandriner mit ſeinen gepaarten Reimen, mit ſeinen gleichlangen Hemiſtichien ein ſehr ſymmetriſches eintöniges Silbenmaß, welches ſich weit beßer zum Vortrage antithetiſcher Sprüche ſchickt, als zu einer muſikaliſchen Malerei der Leidenſchaft mit ihrem ungleichen, abgerißnen, irren Gedankengange. Aber die Hauptſache liegt in einem Nationalzuge, in dem geſelligen Beſtreben ſich nie in Gegenwart Anderer zu vergeßen, ſich immer ſo vortheilhaft zu zeigen als möglich. Man hat oft bemerkt, daß im franzöſiſchen Trauerſpiel der Dichter in den Reden der Perſonen allzu ſehr durchſchimmert, daß er ihnen ſeine Gegenwart des

Geiſtes, ſeine beſonnene Reflexion über ſie, und endlich ſeine Begierde zu glänzen leiht. Wenn man die meiſten ihrer tragiſchen Reden genau prüft, ſo wird man finden, daß ſie ſelten ſo beſchaffen ſind, als ob die Perſonen ganz unbefangen allein oder unter einander ſprächen und handelten, man wird meiſtens irgend etwas daran entdecken, wodurch ſie mehr oder weniger merkbar gegen den Zuſchauer hinausgekehrt ſind. Zur innigſten Theilnahme iſt erforderlich, daß man mit den Perſonen vertraut ſei; und wie iſt dieß möglich, wenn man ſie immer in das Joch ihrer Abſichten und Beſtrebungen, oder noch ſchlimmer, einer unnatürlichen und angemaßten Charaktergröße eingeſpannt ſieht. Man muß ſie in den Zwiſchenräumen des Vorſätzlichen und Selbſtbewußten belauſchen, wo ſie mit ſich allein zu ſein glauben und ſich ſorglos gehen laßen.

Beredſamkeit darf und muß zwar auch im Trauerſpiel vorkommen, aber in ſo fern ſie etwas künſtlich Geordnetes, Vorbereitetes iſt, nur dann, wenn der Redende Faßung genug dazu hat; für die hingerißene Leidenſchaft paßt nur die unbewußte und unwillkürliche Beredſamkeit. Der wahre begeiſterte Redner wird ſich über ſeinem Gegenſtande vergeßen. Rhetorik nennen wir es, wenn er, mehr als an die Sache, an ſich und ſeine ſelbſtgefällige Kunſt denkt. Rhetorik, und zwar Rhetorik in Hoftracht, ſtatt der Eingebungen edler, aber einfacher unverkünſtelter Natur, herrſcht allzuſehr in vielen Stellen franzöſiſcher Trauerſpiele, beſonders in denen des Corneille; denn Racine und Voltaire haben ſich der wahren Darſtellung eines zerrißenen Gemüths oft weit mehr genähert. Wenn der tragiſche Held ſein Unglück ſchon in Antitheſen und ſinnreichen Gedankenſpielen zurecht gelegt hat, ſo können wir unſer Mitleiden ſparen. Jene conventionelle Würde iſt

gleichſam ein Panzer, welcher verhütet, daß der Schmerz nicht bis in's Innerſte dringen kann. Wegen Beibehaltung dieſes feſtlichen Aufputzes in Lagen, wo die hingegebenſte Selbſtvergeßenheit natürlich wäre, hat Schiller witzig genug die Helden im franzöſiſchen Trauerſpiel mit den Königen auf altfränkiſchen Kupferſtichen verglichen, welche ſich mit Mantel, Krone und Scepter zu Bett legen.

Die geſellige Ausbildung waltet in der geſammten wiſſenſchaftlichen und künſtleriſchen Cultur der Franzoſen vor. Geſellige Ausbildung ſchärft den Sinn für das Lächerliche, und darum wird ſie, bis zur Ueberverfeinerung getrieben, für den Enthuſiaſmus tödlich. Denn für den Unempfänglichen hat aller Enthuſiaſmus, alle Poeſie eine lächerliche Seite. Wenn nun eine ſolche Denkart bei einer Nation allgemein geworden iſt, ſo wird eine gewiſſe negative Kritik eintreten. Tauſenderlei muß man vermeiden, und darüber wird das Höhere vergeßen, was man eigentlich leiſten ſollte. Die Furcht vor dem Lächerlichen iſt das Gewißen der franzöſiſchen Dichter; ſie hat ihre Flügel beſchnitten, ihren Schwung gelähmt. Und gerade bei der ernſthafteſten Gattung der Poeſie mußte dieſe Furcht ſie am meiſten ängſtigen, denn die Aeußerſten gehen in einander über, und ſobald das Pathos mißlingt, ſtellt ſich auch gleich das Lachen und die Parodie ein. Es iſt beluſtigend, Voltaires unendliche Seelenangſt wegen einer Parodie, womit ſeine Semiramis auf dem italiäniſchen Theater bedroht ward, zu ſehen. In einer Bittſchrift an die Königin macht dieſer Menſch, der ſein Leben damit hingebracht, über alles Große und Ehrwürdige Poſſen zu treiben, ſeine Stelle unter der Hausdienerſchaft des Königs als einen Anſpruch geltend, gegen einen ſehr erlaubten Spaß höheren Orts ein Verbot auszuwirken. Da

die witzigen Köpfe der Franzoſen ſich erlaubt haben, Alles in der Welt, und beſonders die Geiſteswerke andrer Nationen zu beſpötteln, ſo wird man uns unsererſeits auch wohl gönnen, uns gelegentlich daran zu ergötzen, wenn wir ſehen, daß bei aller Sorgfalt ihre Trauerſpieldichter der Klippe, die ſie am meiſten ſcheuten, dennoch dann und wann nicht haben entgehen können. Leſſing hat das Lächerliche, wo es ſich in der Anlage ſelbſt findet, an der Rodogüne, Semiramis, Merope und Zaire, mit ſiegreichem Witze verfolgt. Es wäre ſowohl hierin, als in Abſicht auf einzelne lächerliche Wendungen, eine reiche Nachleſe zu halten *). Allein

*) Wenige Beiſpiele der letzten Art mögen hinreichen. Eine der erſten Stellen verdienen die Zeilen, womit Theſeus im Oedipus des Corneille ſeine Rolle eröffnet:

Quelque ravage affreux qu'étale ici la peste,
L'absence aux vrais amans est encore plus funeste.

Eben ſo bekannt ſind folgende aus ſeinem Otho:

Dis moi donc lorsqu' Othon s'est offert à Camille,
A-t-il paru contraint? a-t-elle été facile?
Son homage auprès d'elle a-t-il eu plein effet?
Comment l'a-t-elle pris, et comment l'a-t-il fait?

wo es faſt unbegreiflich iſt, daß der Dichter nichts Unheimliches verſpürt hat, beſonders da er die Vertraute antworten läßt: J'ai tout vu. Daß Attila mit den von ihm abhängigen Königen als mit nichtsnutzigem Geſinde umgeht,

Ils ne sont pas venus, nos deux rois; qu'on leur die
Qu'ils se font trop attendre, et qu'Attila s'ennuie,
Qu'alors que je les mande, ils doivent se hâter.

mag ſeine ſehr ernſthafte und wahre Seite haben, aber durch den Ausdruck, und beſonders als Eröffnung des Stückes, kommt es ungemein luſtig heraus. Ueberhaupt lebte Corneille in Anſehung des Lächerlichen noch in einer großen Unſchuld; die Welt iſt ſeitdem mehr gewitzigt worden. Auch wenn man dasjenige abrechnet, was ihm nicht zu Schulden kommt, weil es bloß von der veralteten

Leſſing richtet überhaupt gegen die franzöſiſche Bühne eine weit ſchonungsloſere Polemik, als uns gegenwärtig wohl angebracht ſcheinen würde. Zu der Zeit, als er die Dramaturgie herausgab, ſah man faſt keine andere als franzöſiſche

---

Sprache herrührt, bleibt noch beträchtlich viel übrig. Beſonders in die zahlreichen Stücke, welche nicht zu ſeinen Meiſterwerken gerechnet werden, darf man, um dergleichen Züge zu treffen, faſt nur auf's Gerathewohl hineingreifen. Racine war durch die ihm natürliche Feinheit und Mäßigung weit mehr vor dieſer Gefahr geſichert. Doch iſt ihm hier und da noch Manches entſchlüpft. Wir rechnen dahin z. B. die ganze Rede, worin Theramenes ſeinen Zögling Hippolyt ermahnt, ſich der Liebe zu ergeben. Das Lächerliche erreicht ſeinen Gipfel in den Zeilen:

Craint-on de s'égarer sur les traces d'Hercule?
Quels courages Venus n'a t-elle pas domtés?
Vous même, *où seriez-vous,* vous qui la combattez,
Si toujours Antiope, à ses lois opposée,
D'une *pudique* ardeur n'eût brûlé pour Thésée?

In der Berenice empfängt Antiochus ſeinen Vertrauten, den er abgeſchickt hat, um der Königin ſeinen Beſuch anzumelden, mit den Worten: Arsace, rentrerons-nous? Dieſes demüthige Harren im Vorzimmer würde ſchon einer Perſon im Luſtſpiel wenig Würde laßen, für einen tragiſchen Helden, ſelbſt vom zweiten Range, iſt es eine gar zu klägliche Stellung. Nachher ſagt Antiochus zur Königin:

Je me suis tû cinq ans,
Madame, et vais encor me taire plus long tems:

Und um ſeinen Vorſatz ſogleich durch die That zu bewähren, ſagt er hierauf fünfzig Verſe in Einem Athem. — Wenn Orosman zu Zairen, die er mit europäiſcher Zartheit zu lieben vorgiebt, ſagt:

Je sais que notre loi, favorable aux plaisirs
Ouvre un champ sans limite *à nos vastes désirs*;

ſo iſt es noch unſchicklicher als lächerlich. Aeußerſt luſtig aber iſt Zaires Antwort an ihre Vertraute, die ſie daran erinnert, ſie ſei Chriſtin:

Ah! que dis-tu? pourquoi rappeler mes ennuis?

Uebrigens iſt Voltaire in Vermeidung des Lächerlichen weit behutſamer als ſeine Vorgänger: ganz natürlich, weil eben in ſeinem

Trauerſpiele auf unſern Schaubühnen, und das übertriebene Anſehen dieſer für klaſſiſch geltenden Muſter war noch unbeſtritten. Jetzt hat ſich der Nationalgeſchmack ſo entſchieden dagegen erklärt, daß eher Alles, als deſſen Irreleitung nach dieſer Seite hin zu beſorgen iſt.

Die franzöſiſchen Dramatiker haben es, ſagt man ferner, nicht bloß mit einem in Abſicht auf die Einmiſchung gemeiner Züge äußerſt ekeln, und für das Lächerliche reizbaren, ſondern auch mit einem ſehr ungeduldigen Publikum zu thun. Wir wollen ihnen immer dieſe Schmeichelei hingehen laßen, die ſie ſich ſelbſt machen; denn ohne Zweifel iſt doch die Meinung, dieſe Ungeduld zeuge von ſchneller Faßungskraft und Aufgewecktheit des Geiſtes. Es dürfte aber noch eine andere Deutung haben: alle Oberflächlichkeit, und beſonders die innere Leerheit an Gemüth treibt ſich in eilfertiger Ungeduld umher. Wie dem auch ſei, dieß hat auf den Bau ihrer Stücke zum Theil einen vortheilhaften, zum Theil auch nachtheiligen Einfluß gehabt. Vortheilhaft, in ſo fern es ſie genöthigt, alles Ueberflüßige wegzuſchneiden, ohne Umſchweife zur Hauptſache zu kommen, klar zu ſein, zuſammen zu drängen, jeden Augenblick ſo ſehr als möglich geltend zu machen. Alles dieß ſind gute theatraliſche Eigenſchaften, und haben die franzöſiſchen Trauerſpiele denen im höchſten Grade empfohlen, welche Kunſtwerke mehr mit dem nüchternen Verſtande prüfen, als ſich dabei der Einbildungskraft und dem Gefühl überlaßen. Nachtheilig, in ſo fern ſelbſt Bewegung, Raſchheit, Unterhaltung der Spannung, ununterbrochen fort-

---

Zeitalter die Sucht zu perſiflieren am weiteſten gieng. Man kann dreiſt behaupten, daß heut zu Tage ein einziger Vers von der Art, wie es deren hundert bei'm Corneille giebt, den Fall eines Stückes nach ſich ziehen würde.

geſetzt, einförmig werden und ermüden. Es iſt wie eine Muſik, wovon das Piano gänzlich ausgeſchloßen wäre, und worin auch der Unterſchied zwiſchen forte und fortissimo durch den mißverſtandnen Wetteifer der Spieler meiſtens aufgehoben würde. Ich finde zu wenig Ruhepunkte in ihren Trauerſpielen, dergleichen ja in den alten Tragödien überall ſind, wo das Lyriſche eintritt. Es giebt im menſchlichen Leben Augenblicke, die jedes religiöſe Gemüth durch Sammlung in ſich ſelbſt und einen in die Vergangenheit und Zukunft geworfenen Blick feiert. Dieſe Heiligkeit des Moments finde ich nicht genug verehrt: der Handelnde, wie der Zuſchauer, wird immer gleich zum Folgenden fortgetrieben; wenige Scenen wird man finden, wo ein bloßer Zuſtand, unabhängig von dem urſachlichen Zuſammenhange ruhig entfaltend dargeſtellt wäre. Es wird immer nur darnach gefragt, was geſchieht, und nicht genug nach dem wie. Und doch iſt dieß für den Eindruck auf die Zeugen menſchlicher Begebenheiten die Hauptſache. Deswegen ſind auch die ſchweigenden Effekte von dem Gebiet ihrer Schauſpielkunſt faſt gänzlich ausgeſchloßen. Dem Schauſpieler bleibt kaum eine andre Muße zur ſtummen Pantomime, als während der an ihn gerichteten langen Reden, wo ſie ihn häufiger in Verlegenheit ſetzt, als zur Entwickelung ſeiner Rolle behülflich iſt. Man iſt zufrieden, wenn nur das Weben der Intrigue ſeinen raſchen Takt ununterbrochen fortgeht, und zu dem Ende das Weberſchiffchen der Anreden und Erwiederungen fleißig hin und her geworfen wird.

Die Ungeduld iſt überhaupt keine gute Stimmung für die Empfängniß des Schönen. Auch die lebendigſte Hervorbringung der Kunſt, die dramatiſche Poeſie, hat ihre contemplative Seite; und wo dieſe vernachläßigt wird, da erzeugt

die Darſtellung ſtatt der innern Muſik, welche ſie begleiten ſollte, eben durch ihre raſche Lebhaftigkeit nur ein betäubendes Geräuſch in unſerm Gemüth.

Manche techniſche Unvollkommenheiten ihres Trauerſpiels ſind von den franzöſiſchen Kunſtrichtern ſelbſt eingeſtanden worden, z. B. die Vertrauten. Jeder Held und jede Heldin ſchleppt regelmäßig einen mit ſich, wie einen dienſthabenden Kammerherrn oder eine Hofdame. In nicht wenigen Stücken zählt man drei bis vier dieſer bloß leidenden Anhörer, die zuweilen ſprechen, um ihrem Gönner etwas zu ſagen, was er beßer wißen könnte, oder auch auf Botſchaften geſchickt werden. Die Vertrauten in den griechiſchen Tragödien, ſeien es nun bejahrte Pfleger und Pflegerinnen oder Diener, haben immer eigne charakteriſtiſche Beſtimmungen, und die alten Tragiker wißen den Nothbehelf der Mittheilungen zwiſchen einem Helden und ſeinem Vertrauten, um uns den Gemüthszuſtand und die Abſichten des erſten kennen zu lehren, ſo gut zu entbehren, daß ſie ſogar einen ſo bedeutenden und ſprichwörtlich berühmten Freund, wie Pylades, als ſtumme Perſon einführen. Wie ſehr man ſich aber auch über die Vertrauten luſtig gemacht hat, wie groß die Schmach ſein mag, ſie ſpielen zu müßen, ſo hat man ſie doch bis auf Alfieri nie los zu werden gewußt.

Ein andres Ungemach ſind die Expoſitionen oder Darlegungen der anfänglichen Lage der Sachen. Sie beſtehen meiſtens in wohlgeſtellten, bei guter Muße vorgenommenen Eröffnungen gegen die Vertrauten. Eben jenes Publikum, deſſen Ungeduld die Dichter und Schauſpieler unter ſo ſcharfer Zucht hält, beſitzt doch Langmuth genug, ſich in weitläuftigen Abhandlungen auseinanderſetzen zu laßen was ſich anſchaulich unter ſeinen Augen entwickeln ſollte. Man geſteht ein, daß

ſelten eine Expoſition tadellos iſt, daß die Perſonen in ihren Reden weiter ausholen, als ſie natürlicher Weiſe ſollten, ſich einander ſagen, was ſie gegenſeitig ſchon wißen u. ſ. w. Iſt die Sache verwickelt, ſo fallen ſie oft ſehr ſchwerfällig aus: von der des Heraklius und der Rodogüne wird einem in der That ganz wirblich im Kopfe. Chaulieu ſagte von Crebillons Rhadamiſt: „Das Stück wäre vollkommen klar, „hätte es nicht die Expoſition.“ Mir ſcheint aber ihr ganzes Syſtem der Expoſition, ſowohl im Trauerſpiel als im höheren Luſtſpiel, nämlich ohne dramatiſche Bewegung gleich lehrend anzufangen, fehlerhaft. Der Zuſchauer iſt bei'm Aufziehen des Vorhangs faſt unvermeidlich durch äußerliche Störungen zerſtreut, ſeine Theilnahme iſt noch nicht in Anſpruch genommen, und nun verlangt der Dichter einen Vorſchuß von Aufmerkſamkeit für eine trockne Erörterung, den jener ſchwerlich zu bewilligen geneigt ſein wird. Machten es die griechiſchen Dichter doch eben ſo, wird man einwenden. Die Sache war bei ihnen meiſtens ſehr einfach, und die Zuſchauer waren ſchon im Voraus unterrichtet; auch haben ihre Expoſitionen, die kunſtloſen Prologe des Euripides ausgenommen, gar nicht den lehrhaft einſchärfenden Ton der franzöſiſchen, ſondern es iſt Leben und Bewegung darin. Wie vortrefflich exponieren dagegen Shakſpeare und Calderon! Sie treffen gleich anfangs die Phantaſie lebhaft, und wenn der Zuſchauer ſchon gewonnen iſt, dann bringen ſie erſt die nöthigen Entwickelungen des Vorausgeſetzten an. Freilich iſt dieß Mittel den franzöſiſchen Trauerſpieldichtern verſagt, denen alles ſichtbar Auffallende, alle körperliche Handlung ſo kärglich zugemeßen iſt, und die daher dergleichen, um doch einige Steigerung zu haben, für die letzten Akte aufſparen müßen.

Um das Bisherige in der Kürze zuſammen zu faßen:

die Franzoſen haben ihr Trauerſpiel nach einer ſtrengen Idee zu bilden geſucht, ſie haben aber ſtatt deſſen nur einen abſtrakten Begriff aufgefaßt. Sie verlangten tragiſche Würde und Größe, tragiſche Situationen, Leidenſchaften und Pathos, ganz nackt und rein, ohne allen fremdartigen Zuſatz. Durch dieſe Entrückung aus ſeinen Umgebungen mußte alles dieß an ſeiner Wahrheit, Tiefe und Eigenthümlichkeit viel einbüßen, das Ganze ihrer Compoſition aber den lebendigen Reiz der Mannichfaltigkeit und einer freien Ausmalung entbehren, wie auch jene hinreißenden Wirkungen, die nur das leiſe Vorbereitete und allmälich unter freiwilligem Nachlaßen Anwachſende auf uns macht. Sie ſtehen in der Theorie der tragiſchen Kunſt ungefähr auf dem Punkte, wo ſie in der Gartenkunſt zur Zeit des Lenotre ſtanden. Das ganze Verdienſt wird in einen der Natur durch die Kunſt abgezwungenen Triumph geſetzt. Die Regelmäßigkeit begreifen ſie bloß als eine abgezirkelte Symmetrie ſchnurgerader Baumgänge, beſchnittener Hecken u. ſ. w. Vergeblich würde man ſich bemühen, den Baumeiſtern ſolcher Gärten an einem engliſchen Park einen Plan, eine verſteckte Ordnung begreiflich zu machen, und ihnen zu zeigen, wie eine Reihe von Landſchaftsgemälden, die durch ihre Stufenfolge, ihren Wechſel und ihre Gegenſätze einander heben, alle auf Erregung einer gewiſſen Gemüthsſtimmung abzwecken.

Zwanzigſte Vorleſung.

(Fortſetzung.) Anfängliche Benutzung des ſpaniſchen Theaters durch die franzöſiſchen Dichter. Allgemeine Charakteriſtik des Corneille, Racine und Voltaire. Ueberſicht der wichtigſten Werke Corneilles.

Dauerhaft eingewurzelte Vorurtheile einer ganzen Nation ſind ſelten zufällig, ſondern ſtehen in Beziehung mit einer allgemeinen Mangelhaftigkeit der innern Anlagen, wovon auch die ausgezeichneten Geiſter, welche die übrigen lenken, nicht ganz ausgenommen ſind. Man darf dergleichen Vorurtheile daher nicht bloß als Urſachen, man muß ſie zugleich ſchon als bedeutſame Wirkungen betrachten. Wir geben gern zu, daß das enge Regeln-Syſtem, die zergliedernde Verſtandes-Kritik, die franzöſiſchen Trauerſpieldichter gehemmt hat; indeſſen bleibt es immer zweifelhaft, ob ſie aus eigner Neigung umfaßendere Kunſtformen gewählt hätten, und wie ſie ſie ausgefüllt haben würden. An Mitteln und Talenten hat es den vorzüglichſten unter ihnen gewiß nicht gefehlt. Bei Beurtheilung des Einzelnen kann man ihnen nichts erlaßen; im Allgemeinen ſollte man ſie mehr beklagen als tadeln, und wo ſie unter ſo ungünſtigen Umſtänden dennoch das Vortreffliche geleiſtet, ſie doppelt bewundern, wiewohl wir

keineswegs den Gemeinplatz zugeſtehen können, die überwundene Schwierigkeit gewähre Vergnügen, noch etwas Verdienſtliches daran finden, daß ein Kunſtwerk zugleich ein Kunſtſtück ſei. Nur die Anmaßung der Franzoſen, ſich aus ihrer Einſeitigkeit heraus zu Geſetzgebern des Geſchmacks für das ganze menſchliche Geſchlecht aufzuwerfen, muß mit dem gehörigen Nachdruck zurückgewieſen werden.

Von den Alterthümern der franzöſiſchen Bühne habe ich das Nöthige ſchon in der Kürze berührt. Die Pflichten des Dichters wurden nach und nach immer ſtrenger durch den Glauben an die Auctorität der Alten und an die Unfehlbarkeit des Ariſtoteles beſtimmt. Sonſt aber zog die Neigung ihre Dichter, ſo lange die dramatiſche Kunſt in Frankreich noch nicht zu völliger Selbſtändigkeit durch eine einheimiſche Erziehung herangewachſen war, zum ſpaniſchen Theater hin. Sie ahmten es nicht bloß nach, ſie entlehnten geradezu aus dieſer Fundgrube ſinnreicher Erfindung. Und dieß gilt nicht allein von der ältern Zeit unter Richelieu, es dauerte noch in der ganzen erſten Hälfte des Zeitalters Ludwigs des Vierzehnten fort; Racine iſt vielleicht der älteſte Dichter, der die Spanier gar nicht gekannt zu haben ſcheint, wenigſtens gewiß keinen Einfluß von ihnen erfahren hat. Die Luſtſpiele des Corneille ſind faſt alle Bearbeitungen ſpaniſcher Stücke; unter den berühmt gebliebenen Werken der Cid und Don Sancho von Aragon. Das einzige Stück von Rotrou, das ſich auf dem Theater behauptet, Wenceslas, iſt nach Franciſco de Roxas; die nicht ausgeführte Prinzeſſin von Elis von Moliere nach Moreto, Don Garcia von Navarra nach einem Ungenannten, das Festin de Pierre trägt ſeinen Urſprung an der Stirn; (es verräth zugleich Molieres Unkunde des Spaniſchen. Denn wie hätte

er bei einer nur leiblichen Kenntniß el convidad de piedra, der ſteinerne Gaſt, durch ‚das ſteinerne Gaſtmahl‘ überſetzen können, welches hier gar keinen Sinn hat, und nur allenfalls auf die Gaſtmähler des Midas paſſen würde?) die Werke des Thomas Corneille darf man nur anſehen, um ſich zu überzeugen, daß ſie, bis auf wenige, Bearbeitungen ſpaniſcher Stücke ſind; eben ſo die älteren Arbeiten des Quinault, nämlich ſeine Komödien und Tragikomödien. Das Recht, aus dieſer Quelle ohne Umſtände zu ſchöpfen, war ſo hergebracht, daß die franzöſiſchen Bearbeiter, bei ganz unverkleideter Entlehnung, ſich gar nicht einmal die Mühe gaben, den Urheber des Originals zu nennen und einen Theil des Beifalls, den ſie einernten mochten, an den wahren Eigenthümer zurück zu weiſen. Nur bei'm Cid iſt der Text des ſpaniſchen Dichters häufig angezogen worden, eben weil man dem Corneille das Verdienſt der Originalität abſtritt. Gewiß würde es ein belehrendes Geſchäft ſein, die Vorbilder aufzuſuchen, wenn ſie nicht zu den berühmteren gehören oder ſchon durch den Titel kenntlich ſind, und eine Vergleichung mit den Nachbildungen anzuſtellen. Nur müßte man dabei anders zu Werke gehn, als Voltaire bei'm Heraklius, wo Garcia de la Huerta (in der Einleitung zu ſeinem Theatro hespañol) dieſem eben ſo große Unwißenheit als empörende geflißene Verdrehung unwiderleglich aufgedeckt hat. Wenn die meiſten dieſer Bearbeitungen heut zu Tage in Frankreich wenig gefallen, ſo entſcheidet dieß noch gar nicht gegen die Originale, an denen faſt immer beträchtlich viel verdorben ſein dürfte. Nichts iſt verſchiedener als der franzöſiſche und der ſpaniſche Nationalcharakter, folglich auch als der Geiſt ihrer Sprache und Poeſie. Der franzöſiſchen iſt die nüchternſte Gebundenheit eigen; die ſpaniſche hat im entfernteſten

Abendlande eine orientaliſche Ader, was ſich leicht durch einen Rückblick auf ihre Geſchichte begreift: ſie berauſcht ſich in kühnen Bildern und Spielen des Witzes. Wenn man nun ihre Schauſpiele dieſes üppigen Schmuckes beraubt, aus der Farbenglut ihrer Romanzen und den muſikaliſchen Variationen der Reimſtrophen, worin ſie abgefaßt ſind, in die Eintönigkeit des Alexandriners zwängt, und etwa noch äußre Regelmäßigkeiten hinzufügt, ſonſt aber die Charaktere und Situationen dem Weſentlichen nach ſtehen läßt, ſo iſt keine Uebereinſtimmung mehr zwiſchen Inhalt und Behandlung; und es wird diejenige Wahrheit eingebüßt, die noch auf dem Gebiet des Phantaſtiſchen möglich iſt.

Der Reiz der ſpaniſchen Poeſie überhaupt beſteht in der Verbindung von hohem begeiſtertem Ernſt in Gefühlen, die eigentlich aus dem Norden abſtammen, mit dem lieblichen Anhauch des Südens und dem blendenden Pomp des Orients. Corneille hatte Verwandtſchaft mit dem ſpaniſchen Geiſte, aber nur von der erſten Seite: man könnte ihn für einen in der Normandie erzogenen Spanier halten. Es iſt zu beklagen, daß er nicht nach dem Cid, ohne ſich an ein fremdes Vorbild anzulehnen, Gegenſtände behandelt hat, wo er ſich ſeinem Gefühl für ritterliche Ehre und Treue ganz hätte überlaßen können. Dagegen warf er ſich in die römiſche Geſchichte, und der ſtrenge Patriotiſmus der älteren, die ehrgeizige Politik der ſpäteren Römer, mußte ihm jene vertreten, und wurde gewißermaßen in deren Tracht gekleidet. Er gieng weit weniger darauf aus, Schrecken und Mitleiden, als Bewunderung durch die Charaktere, und Erſtaunen durch die Lagen ſeiner Helden zu erregen. Er rührt faſt nie, und kann nur ſelten erſchüttern. Dabei, möchte ich ſagen, hat er eine ſolche Vorliebe für die Bewunderung, daß es ihm

nicht genügt, ſie für den Heldenmuth der Tugend zu gebieten, er nimmt ſie eben ſowohl für den Heldenmuth des Laſters in Anſpruch, durch die Kühnheit, Seelenſtärke, Gegenwart des Geiſtes und Erhabenheit über alle menſchlichen Schwächen, womit er ſeine Verbrecher und Verbrecherinnen ausrüſtet. Ja oft brüſten ſich ſeine Perſonen in prahleriſchem Stolze, ohne daß man ſieht, worauf ſie Urſache hätten ſtolz zu ſein: ſie ſind eben ſtolz auf ihren Stolz. Man kann wohl nicht häufig ſagen, daß man an ihnen Antheil nimmt: entweder ſcheinen ſie es nicht nöthig zu haben bei ſo großen Hülfsquellen in ſich ſelbſt, oder ſie verdienen es nicht. Den Kampf der Leidenſchaften und Antriebe hat er dargeſtellt, aber meiſtens nicht als ſolchen unmittelbar, ſondern ſchon in einen Streit der Grundſätze verwandelt. In der Liebe hat man ihn am kälteſten gefunden; das kommt daher, weil er ſich nicht entſchließen konnte, ſie bloß als eine liebenswürdige Schwäche zu ſchildern, wiewohl er ſie überall anbrachte, auch wo ſie nicht hingehört, ſei es aus Nachgiebigkeit gegen den Zeitgeſchmack, oder aus eigner Neigung zum ritterlichen Weſen, wo die Liebe immer als der Schmuck der Tapferkeit erſcheint, als das fliegende bunte Fähnchen an der Lanze, die zierlich geknüpfte Schleife am Degen. Er ſchildert ſie weit weniger mit ihrer ſich unmerklich einſchleichenden und unwillkürlich hinreißenden Gewalt, als wie eine anfänglich frei gewählte Pflicht ausſchließender Huldigung, die aber nachher neben den erſten ihre Stelle behauptet. So iſt es wenigſtens in ſeinen beßeren Stücken; in den ſpäteren muß die Liebe freilich oft dem Ehrgeize weichen, und dieſe beiden Triebfedern entkräften ſich gegenſeitig. Seine Frauen ſind meiſtens nicht recht weiblich, und ſo iſt ihnen die Liebe, die ſie einflößen, wiederum nicht letzter Zweck, ſondern Mit-

tel. Sie ſpornen dadurch ihre Liebhaber zu großen Wageſtücken an, zuweilen auch zu großen Verbrechen, und die Männer erſcheinen dadurch mehrmals im Nachtheil, daß ſie Werkzeuge in der Hand der Frauen ſind, und ſich von ihnen gleichſam auf heroiſche Botſchaften ausſenden laßen, um den vorgeſpiegelten Preis der Liebe zu gewinnen. Solche Frauen wie Emilie im Cinna und Rodogüne dürften der Liebe in Wahrheit gar nicht fähig ſein. Wenn aber Corneille in ſeinen Hauptcharakteren von den Verhältniſſen der Natur abweicht, durch Uebertreibung des energiſchen und Hintanſetzung des leidenden Theils, wenn ſeine Helden allzuſehr wollen und allzuwenig empfinden, ſo iſt er noch weit unnatürlicher in den Situationen. Dieſe ſind durch unwahrſcheinliche Annahmen dermaßen auf die Spitze geſtellt, daß man ſie eigentlich tragiſche Antitheſen nennen kann, und daß es wiederum natürlich wird, wenn ſie ſich in einer Reihe epigrammatiſcher Sprüche ausdrücken. Er liebt es dabei, vollkommen ſymmetriſche Gegenſätze anzubringen. Seine Beredſamkeit iſt oft bewundernswürdig durch ihre Stärke und Gedrängtheit, zuweilen artet ſie in Geſchraubtheit aus und erſchöpft ſich in überflüßigen Anhäufungen. Die ſpäteren Römer, Seneca der Philoſoph und Lucanus, haben ihm zu ſehr als Muſter vorgeſchwebt, ja auch von dem Tragiker Seneca iſt leider eine Ader in ihn übergegangen. Wegen dieſes oft ermüdenden Pomps der Declamation ſind einige dazwiſchen eingeſtreute einfache Worte (z. B. das Qu'il mourût des alten Horaz; das Soyons ami, Cinna; auch das Moi der Medea, welches, beiläufig zu bemerken, vom Seneca entlehnt iſt) ungebührlich geprieſen worden. Sie wären allerdings zu loben, wenn ſie allein ſtünden, es folgen aber lange Reden darauf, welche den Eindruck wieder auslöſchen. Wenn die ſpartaniſche

Mutter, wie dort der Horatier, ihrem Sohne die bekannten Worte bei Ueberreichung des Schildes ſagte „Den, oder auf dem!“ ſo fügte ſie gewiß nichts weiter hinzu. Zur Darſtellung des Ehrgeizes und der Herrſchſucht, einer Leidenſchaft, welche alle übrigen menſchlichen Gefühle erſtickt, und in einem zur kalten Wüſtenei gewordnen Gemüth erſt recht ihren Thron aufſchlägt, war Corneille ganz vorzüglich berufen. Seine Jugend fiel in die letzten bürgerlichen Kriege, er ſah noch Reſte der Feudal-Unabhängigkeit. Ich will nicht entſcheiden, wie viel dieß auf ihn gewirkt haben mag, aber unläugbar iſt es, daß der Sinn für die große Bedeutung politiſcher Fragen, den er oft bewährt, dem folgenden Zeitalter ganz abhanden kam, und in Voltairen zuerſt wieder rege ward. Seinen Tribut von Schmeichelei an Ludwig den Vierzehnten hat er übrigens auch, wie die ſämmtlichen damaligen Dichter, in nun vergeßenen Verſen abgetragen.

Racine, der ſeit noch nicht einem vollen Jahrhundert entſchieden für den Lieblingsdichter der franzöſiſchen Nation erklärt worden iſt, befand ſich bei ſeinem Leben in einer bei weitem nicht ſo günſtigen Lage, und konnte, ungeachtet manches glänzenden Erfolges, ſeines Ruhmes nicht ungeſtört froh werden. Was er für die letzte Ausbildung der franzöſiſchen Sprache geleiſtet, wie unübertrefflich er in Ausdruck und Versbau geweſen, das hat man erſt hintennach einſehen können; auf der Bühne hatte er Nebenbuhler, und zwar zum Theil unverdient vorgezogene Nebenbuhler. Auf der einen Seite machten die ausſchließenden Bewunderer Corneilles, Frau von Sevigné an ihrer Spitze, förmlich Partei gegen ihn; auf der andern Seite ſuchte ihn der ſpäter aufgekommene Pradon zu überbieten, und es gelang ihm wirklich nicht nur die Menge, ſondern ſelbſt, wie es ſcheint,

den Hof für ſich zu gewinnen, ſo ſehr auch Boileau dagegen eifern mochte. Leider unterbrach der Verdruß darüber ſeine künſtleriſche Laufbahn, als er eben zur vollen Reife ſeines Geiſtes gelangt war; nachher verhinderte ihn mißverſtandene Frömmigkeit wieder zur Beſchäftigung mit dem Theater zurückzukehren, und nur Frau von Maintenon konnte ihn zu Bearbeitung geiſtlicher Gegenſtände für eine beſtimmte Gelegenheit vermögen. Es iſt wahrſcheinlich, daß er ſonſt noch manches Höhere geleiſtet haben würde, da man in ſeinen vorhandenen Werken faſt durchgehends eine bedeutende Steigerung wahrnimmt. Er iſt ein durchaus liebenswürdiger Dichter: er hatte eine große Empfänglichkeit für alle zarteren Regungen, und Anmuth in der Weiſe ſie auszudrücken. Seine Mäßigung, die ihn nirgends über die Gränze des Gehörigen ausſchweifen ließ, wollen wir ihm nicht zu hoch anrechnen, denn er hatte keinen Ueberfluß an Charakterſtärke; ja, es ſind Spuren von Schwächlichkeit ſichtbar, die ſich auch, wie behauptet wird, in ſeinem Leben offenbart haben ſollen. Der ſüßlichen Galanterie hat er gleichfalls gehuldigt, wo ſie nur als ein Scheinbild der Liebe dazu dient, die Intrigue zu knüpfen; aber oft iſt er zu einer ächteren Schilderung der Liebe, beſonders in ſeinen weiblichen Charakteren hindurchgedrungen, und viele ſeiner Liebesſcenen athmen eine zärtliche Wolluſt, die ſich unter dem Schleier der ſchonendſten Sittſamkeit um ſo verführeriſcher einſchleicht. Die Widerſprüche unglücklicher Leidenſchaft, die Verirrungen eines dem unwiderſtehlichen Verlangen hingegebenen kranken Gemüths hat er rührender und inniger geſchildert, als vor ihm und vielleicht auch nach ihm irgend ein franzöſiſcher Dichter. Ueberhaupt neigte er ſich mehr zum Elegiſchen und Idylliſchen, als zum Heroiſchen. Ich will damit nicht ſagen, daß er ſich

nie zu ernſteren und höheren Darſtellungen erhoben hätte, wie im Britannicus und Mithridat; aber auch hier läßt ſich wohl unterſcheiden, was ihm ſein Gegenſtand aufgab, und was er mit perſönlicher Vorliebe ausmalte, wo er weniger dramatiſcher Künſtler iſt, als er ſein eignes Gefühl ſprechen ließ. Indeſſen vergeße man nicht, daß Racine ſeine meiſten Stücke ſehr jung geſchrieben, und daß dieß wohl auf ſeine Wahlen Einfluß haben konnte. Selten empört er durch die unverkleidete Widerwärtigkeit ausgeſuchter Greuel, wie Corneille und Voltaire; nur manchmal hat er das wirklich Harte, Schlechte und Niedrige unter allzu höflichen Formen verſteckt. Die Anlage ſeiner Stücke kann ich nun einmal nicht ſo untadelig finden, wie die franzöſiſchen Kunſtrichter; am meiſten hätte ich gegen die aus der alten Mythologie entlehnten einzuwenden: allein ich glaube, daß er bei den angenommenen Regeln und Schicklichkeiten ſich in den meiſten Fällen ſchwerlich behutſamer und geſchickter aus dem Handel ziehen konnte, als er gethan hat. Wie viel auch an ſeinen einzelnen Hervorbringungen auszuſetzen ſein mag, ſo kann man ihn vergleichungsweiſe und im Zuſammenhange der franzöſiſchen Litteratur faſt nicht übertrieben loben.

Mit Voltaire, deſſen erſte Erſcheinung auf dem Theater in ſeiner frühen Jugend faſt das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten berührt, hebt eine neue Epoche des franzöſiſchen Trauerſpiels an. Die Veränderungen und Erweiterungen, die er beabſichtete und zum Theil auch wirklich bewerkſtelligte, habe ich ſchon im Allgemeinen erwähnt. Corneille und Racine führten ein eigentliches Künſtlerleben, ſie waren mit ganzer Seele dramatiſche Dichter, begehrten als Schriftſteller nichts weiter zu ſein, und alle ihre Studien waren darauf gerichtet. Voltaire hingegen wollte in allen möglichen Gat=

tungen glänzen; eine unruhige Eitelkeit erlaubte ihm nicht, bloß nach der Vollkommenheit in einer einzigen zu ſtreben; bei der vielſeitigen Gewandtheit ſeines Geiſtes konnte er Oberflächlichkeit und Unreife der Begriffe nicht vermeiden. Um ſein Verhältniß zu ſeinen beiden Vorgängern in der tragiſchen Kunſt richtig zu faßen, muß man die charakteriſtiſchen Züge der beiden Zeitalter, deſſen, worin er den Ton angab, und des vorhergehenden klaſſiſchen, mit einander vergleichen. Ueber die wichtigſten Angelegenheiten der Menſchheit herrſchte zu Ludwigs des Vierzehnten Zeit der hergebrachte Glaube unangetaſtet: man ſuchte in der Poeſie nicht ſowohl Bereicherung des Geiſtes, als Ausbildung durch ein freies und edles Ergötzen. Nun war das Bedürfniß des Denkens erwacht, und leider eilte dreiſter Vorwitz der ergründenden Tiefe weit voraus, und ſo hatte nach eingerißener öffentlicher Sittenloſigkeit gefährlich ſpottende Zweifelſucht die Grundfeſte aller auf Religion, Sittlichkeit und die Gewährleiſtung des geſelligen Vereins Bezug habenden Ueberzeugungen erſchüttert. Voltaire war abwechſelnd Denker, Rhetor, Sophiſt und Spötter. Seine zum Theil unlautern Abſichten ließen ihm auch in ſeiner Laufbahn als Künſtler keine vollkommene Unbefangenheit. Da er das Publikum nach einer mehr durch die Gunſt der Vornehmen geduldeten, als förmlich gut geheißenen und durch öffentliche Anſtalten eingeführten Aufklärung lüſtern ſah, ſo ermangelte er nicht dieſem Bedürfniſſe entgegen zu kommen, und auf der Bühne in ſchönen Verſen vorzutragen was man noch nicht von den Lehr- und Redner-Stühlen predigen durfte; er benutzte die Poeſie als Mittel zu fremdartigen Zwecken. Dieß trübt ſehr oft die künſtleriſche Reinheit ſeiner Darſtellungen. Im Mahomet wollte er die Gefahren des Fanatiſmus aufſtellen, oder, daß wir es nur

gerade heraus ſagen, des Glaubens an irgend eine Offenbarung überhaupt. Zu dieſem Behuf entſtellt er auf ſchnöde Art einen großen hiſtoriſchen Charakter, häuft widerwärtig die ſchreiendſten Greuel, und peinigt das Gefühl. Da er allgemein als erbitterter Gegner des Chriſtenthums bekannt war, ſo erſann er den Triumph für ſeine Eitelkeit, in der Zaire und Alzire dennoch durch chriſtliche Geſinnungen zu rühren; und hier beſchämte einmal ſein bewegliches und wenigſtens in augenblicklichen Aufwallungen für das Gute empfängliches Herz die eingewurzelten Tücken ſeines Verſtandes; es gelang ihm wirklich, und dieſe rührenden religiöſen Stellen klagen ihn wegen ſo vieler leichtſinniger Läſterungen der muthwilligen Verkennung an. Er hatte in England eine freiere Verfaßung kennen gelernt und ſich dafür begeiſtert. Corneille hatte den römiſchen Republikaniſmus und die Politik überhaupt wegen ihres poetiſchen Nachdrucks behandelt; Voltaire hingegen ſtellte ſie poetiſch dar, um politiſch auf die Volksmeinung zu wirken. Da er die Griechen beßer zu kennen glaubte als ſeine Vorgänger, auch vom engliſchen Theater und Shakſpeare, welches zuvor für Frankreich unentdeckte Inſeln waren, eine flüchtige Kenntniß erzeugt hatte, ſo wollte er dieß ebenfalls zu ſeinem Vortheil benutzen. Er drang auf den Ernſt, die Strenge und Einfachheit der griechiſchen Darſtellung, und näherte ſich ihr wirklich in ſo fern, daß er die Liebe bei der Behandlung verſchiedener Gegenſtände, wo ſie nicht hingehörte, ausſchloß. Er wollte die Majeſtät der griechiſchen Scene wieder auferwecken, und bewirkte von dieſer Seite viel Gutes, daß man nach ihm die Augen bei der theatraliſchen Darſtellung nicht mehr ſo kärglich abfand. Von Shakſpeare entlehnte er, ſeiner Meinung nach, kühne Theaterſtreiche, und damit gerieth es meiſtens

am unglücklichſten: als er nach dem Vorgange jenes großen Meiſters in der Semiramis einen Schatten aus der Unterwelt hervorzurufen wagte, offenbarte ſich ein ganzer Haufe von Mißverſtändniſſen. Mit Einem Worte, er ſtellte beſtändig mit der dramatiſchen Kunſt Verſuche an, griff bald zu dieſem, bald zu jenem neuen Wirkungsmittel. Deswegen ſind ſeine Arbeiten zuweilen auf dem halben Wege zwiſchen Studium und Kunſtwerk ſtehen geblieben; man ſpürt etwas Schwankendes und Unfertiges in ſeiner ganzen Bildung. Corneille und Racine ſind innerhalb ihrer Gränzen weit vollendeter; ſie ſind ganz das was ſie ſind, und haben keine Ahndung von etwas Anderem oder Höherem. Voltaires Anſprüche ſind viel ausgedehnter als ſeine Mittel. Corneille hat die Maximen des Heroiſmus erhabener ausgeſprochen, Racine die natürlichen Regungen ſich anmuthiger ausdrücken laßen, Voltairen muß man zugeſtehen, daß er die ſittlichen Triebfedern wirkſamer in's Spiel geſetzt hat, daß er mehr auf die urſprünglichen Verhältniſſe des Gemüths zurückgeht, und daher auch in einigen ſeiner Stücke innigere Rührung hervorbringt, als jene beiden.

Nur der erſte und letzte von dieſen drei Meiſtern der tragiſchen Bühne der Franzoſen ſind fruchtbar zu nennen, und auch dieſe nicht in Vergleichung mit den Griechen. Daß Racine nicht mehr geliefert, rührt zwar zum Theil von zufälligen Lebensumſtänden her. Er genießt dabei des Vorzuges, daß außer den erſten Jugendverſuchen ſich ſeine ſämmtlichen Stücke auf der Bühne und in der allgemeinen Schätzung erhalten haben. Von Corneille und Voltaire hingegen ſind viele gleich anfangs gefallen oder ſpäter verſchwunden, und werden auch für die Leſung gänzlich verworfen und hintangeſetzt, weswegen man Auswahlen aus ihren Werken unter

dem Titel ihrer Meiſterſtücke veranſtaltet hat. Ueberhaupt iſt es merkwürdig, wie viele tragiſche Verſuche in Frankreich verunglücken, gegen einen der gelingt. Laharpe rechnet, daß ſeit Racines Tode auf tauſend Trauerſpiele vorgeſtellt oder gedruckt ſeien, wovon ſich außer denen von Voltaire etwa dreißig auf dem Theater erhalten haben. Ungeachtet des großen Wetteifers in dieſem Fache iſt daher das tragiſche Repertorium der Franzoſen gar nicht zahlreich. Wir machen uns nicht anheiſchig, ein vollſtändiges Verzeichniß davon zu liefern; noch weiter liegt es über unſre Gränzen hinaus, einzelne Stücke umſtändlich zergliedernd zu prüfen. Andeuten können wir nur mit flüchtigen Zügen den Charakter und verhältnißmäßigen Werth der vornehmſten Werke jener drei Meiſter und einiger Andern, die ausnahmsweiſe erwähnt zu werden verdienen.

Corneille eröffnete die Laufbahn ſeines Ruhmes auf das glänzendſte mit dem Cid, wovon ihm freilich nur die Ausführung zugehört: den Plan des Spaniers ſcheint er genau befolgt zu haben. Der Cid des Guillen de Caſtro iſt mir noch nie zu Handen gekommen, um eine genaue Vergleichung anſtellen zu können. Nach den beigefügten Proben zu urtheilen, iſt das Stück viel einfacher geſchrieben, mit redneriſchem Pomp hat es erſt der franzöſiſche Bearbeiter ausgeſtattet. Was er dagegen weggelaßen und aufgeopfert, ſteht dahin. Alle franzöſiſchen Kritiker ſind darüber einverſtanden, die Rolle der Infantin ſei überflüßig. Sie ſehen nicht ein, wie der ſpaniſche Dichter dadurch, daß eine Fürſtin in ihrer Neigung zum Rodrigo ihren erhabnen Rang vergißt, ihn als die Blüthe liebenswürdiger Ritterſchaft hat heben und Chimenes gegen ſo mächtige Beweggründe ſich behauptende Liebe um ſo mehr hat rechtfertigen wollen. Frei=

lich müßte die Leidenſchaft der Infantin muſikaliſcher, und die Thaten Rodrigos gegen die Mohren müßten epiſcher, d. h. anſchaulicher entfaltend, ausgeführt ſein, um für ſich zu reizen und im Ganzen zu wirken was ſie ſollen. Vermuthlich ſind ſie es im Spaniſchen. Das allgemeine Entzücken bei Erſcheinung dieſes Stücks, das ohne Einmiſchung irgend einer unedlen Triebfeder ganz auf den Widerſtreit der reinſten Gefühle, der Ehre, Liebe und kindlichen Pflicht gebaut iſt, zeugte von noch nicht ausgeſtorbnem romantiſchem Sinn unter den Zuſchauern, die ſich den natürlichen Eindrücken überließen. Die Gelehrten mißkannten dieß gänzlich; ſie behaupteten, die Akademie an ihrer Spitze, dieſer Gegenſtand, einer der ſchönſten, die je einem Dichter zu Theil geworden, tauge nicht für das Trauerſpiel; ſie rügten, in ihrer Unfähigkeit ſich hiſtoriſch in ein andres Zeitalter zu verſetzen, vielerlei vermeinte Unwahrſcheinlichkeiten und Unſchicklichkeiten. (Scuderi ſpricht ſogar von der Chimene als einem Ungeheuer, und nennt das Ganze kurzweg „Ce méchant combat de l'amour et de l'honneur.“ Allerliebſt! Der Mann verſtand ſich auf's Romantiſche!) Ein Trauerſpiel im Sinne der Alten iſt der Cid freilich nicht; auch hatte ihn der Dichter zuerſt eine Tragikomödie genannt. Wäre nur bei dieſer Gelegenheit die Rückſicht auf den Ariſtoteles bei Dingen, die gar nicht unter ſeine Gerichtsbarkeit gehören, abgekommen!

Den Horatiern wird Mangel an Einheit vorgeworfen: die Ermordung der Schweſter und die Losſprechung des ſiegreichen Römers ſoll eine zweite, von dem Gefecht der Horatier und Curiatier unabhängige Handlung ſein. Corneille hat ſich dieß ſelbſt einſchwatzen laßen. Ich finde ihn hierüber vollkommen gerechtfertigt. Wenn Camillas Er-

mordung nicht mit dargeſtellt werden ſollte, ſo hatten die Weiber auch in den erſten Aufzügen nichts zu ſchaffen, und ohne den Sieg des Patriotiſmus über die Familien-Bande wäre das Gefecht keine Handlung, ſondern bloß eine Begebenheit ohne tragiſche Verwicklung geweſen. Ein wahrer Mangel ſcheint es mir aber, daß Corneille einen öffentlichen Vorfall, der über das Schickſal zweier Staaten entſcheidet, ganz intra privatos parietes mit Beſeitigung alles Anſchaubaren abgehandelt hat. Darum ſinkt auch der fünfte Akt ſo ſehr. Welchen ganz andern Eindruck müßte es machen, wenn Horatius im Angeſicht des Königs und Volkes feierlich nach jenem grauſen Geſetzesſpruch gerichtet und durch das Flehen und Wehklagen des Vaters gerettet würde, wie Livius den Hergang beſchreibt. Ferner begnügte ſich der Dichter nicht mit einer Schweſter der Horatier, die einen Curiatier liebt, welche ihm die Geſchichte an die Hand gab; er mußte noch eine Schweſter der Curiatier, mit einem Horatier vermählt, dazu erfinden: und wie in jener die perſönliche Neigung über die Vaterlandsliebe, ſo hat in dieſer die letzte über die erſte die Oberhand. Hieraus entſteht eine große Unwahrſcheinlichkeit: denn wie wurden bei einer ſchon bekannten Familien-Verbindung Männer zu dem Zweikampfe gewählt, die gegenſeitig Urſache ſich zu ſchonen hatten? Auch iſt der Schweſtermord des Siegers nur dann erträglich, wenn man ihn ſich in der trotzigſten, noch ganz ungebändigten Jugend denkt. Horatius, ſchon Gatte, hätte weiſer und milder ſeine unglückliche Schweſter ertragen, oder er war ein roher Wütherich.

Cinna wird gemeiniglich weit über die Horatier geſtellt, wiewohl in der Reinheit der Geſinnungen hier ein tiefer Fall aus jener idealiſchen Sphäre zu ſpüren iſt, worin ſich

die Handlung der beiden vorhergehenden Stücke bewegt. Alles iſt verworren und vielfach getrübt. Cinnas Republikaniſmus iſt nur Deckmantel einer andern Leidenſchaft: er iſt ein Werkzeug in den Händen Emiliens, die ihrerſeits immerfort ihre vorgebliche Liebe ihrer Rachſucht aufopfert. Auguſts Großmuth iſt zweideutig als die Klugheit eines durch das Alter furchtſam gewordnen Tyrannen. Die Verſchwörung iſt mit einer prächtigen Erzählung in den Hintergrund geſchoben; ſie erregt nicht jene düſtre Spannung, wodurch ſie zu einem ſo theatraliſchen Gegenſtande wird. Emilien, die eigentliche Seele des Stücks, nannte der geiſtreiche Balzac lobend „eine anbetungswürdige Furie.“ Allein die Furien ſelbſt konnten durch Reinigungen und Büßungen verſöhnt werden: Emilie bleibt allen Beſänftigungen des Wohlthuns unzugänglich; die Anbetung eines ſo unweiblichen Geſchöpfes möchte kaum einem Liebhaber hingehn. Auch hat ſie keine beßeren Anbeter, als Cinna und Maximus, ein paar große Schurken, deren Reue zu ſpät kommt, um für aufrichtig gehalten zu werden.

Es offenbart ſich hier ſchon die Anlage zu einem Macchiavelliſmus der Triebfedern, worein die Dichtung des Corneille ſpäterhin ganz und gar ausartete, und der nicht bloß widerwärtig, ſondern obendrein meiſtens ungeſchickt und ſchwerfällig iſt. Er ſchmeichelte ſich, in Abſicht auf Welt- und Menſchen-Kenntniß, Hof und Politik, die Feinſten zu überſehen. Mit einem grundehrlichen Gemüth hatte er die Anmaßung, „den mörderiſchen Macchiavell in die Lehre nehmen“ zu wollen, und kramt Alles, was er ſich von dergleichen Künſten gemerkt hat, breit und lehrhaft aus. Er hat keine Ahndung davon, wie eine gewißenloſe ſelbſtſüchtige Politik leiſe auftritt und ſich geſchmeidig verſtellt. Wenn er

deſſen irgend fähig geweſen wäre, hätte er doch von Richelieu hierin etwas lernen können.

Unter den übrigen Stücken, worin Corneille römiſchen Freiheits- und Herrſcher-Sinn geſchildert hat, iſt der Tod des Pompeius das hervorſtechendſte, jedoch von einer mehr blendenden als ächten Größe erfüllt, wie es ſich von einem Cento aus den hyperboliſchen Antitheſen des Lucanus nicht anders erwarten ließ. Dieſe Bravourſtücke der Rhetorik ſind am Faden einer übel zuſammenhängenden Verwicklung aufgereiht. Neben der Schilderung der letzten Schickſale des großen Pompeius, neben der racheathmenden Trauer ſeiner Gattin und dem großmüthigen Mitleiden Cäſars ſtechen die Intriguen des Ptolemäus und die ehrgeizige Coquetterie ſeiner Schweſter Kleopatra kleinlich ab. Kaum hat der Sieger dem unwilligen Schatten ſeines Gegners die letzte Pflicht geleiſtet, ſo legt er ſeine Huldigungen zu den Füßen der ſchönen Königin: er iſt nicht bloß verliebt, ſondern verliebt mit Seufzern und Flammen. Kleopatra will ihrerſeits, nach des Dichters eignem Ausdruck, mit ihren Liebäugeleien den Scepter ihres Bruders erhaſchen. Cäſar hat allerdings nach ſeiner Weiſe eine Menge Frauen geliebt: allein dieſe etwas cyniſchen Liebſchaften, ganz nach der Wahrheit dargeſtellt, dürften überhaupt auf der Bühne unſchicklich ſein. Wer kann ſich wohl des Lachens enthalten, wenn Roma in der Rede Cäſars die ‚keuſche‘ Liebe der Kleopatra um kleine Cäſarn anfleht?

In einem viel ſpäteren Werke, Sertorius, hat Corneille Mittel gefunden, den großen Pompeius klein und den Helden lächerlich erſcheinen zu laßen. Sertorius ruft einmal aus:

Que c'est un sort cruel d'aimer par politique!

Dieß läßt ſich auf die ſämmtlichen Perſonen des Stücks anwenden. Sie lieben zwar eigentlich ganz und gar nicht, aber ſie laßen eine vorgebliche Liebe politiſchen Zwecken dienen. Sertorius, ein abgehärteter Krieger, thut unter grauen Haaren verliebt in die ſpaniſche Königin Viriata, gleichwohl ſchiebt er einen andern vor, und bietet ſich ſelbſt der Ariſtia an; da Viriata in ihn dringt, ſich auf der Stelle mit ihr zu vermählen, bittet er ſie ängſtlich um Aufſchub: Viriata geht, nebſt andern artigen Redensarten, rund mit der Sprache heraus, ſie wiße weder was lieben noch was haßen ſei; Ariſtia, die verſtoßene Gattin des Pompeius, ſagt zu dieſem: Nimm mich wieder, ſonſt heirate ich einen Andern: Pompeius bittet ſie, ſich nur bis zu Syllas Tode zu gedulden, den er nicht beleidigen dürfe; von dem niedrigen Böſewicht Perpenna nichts zu erwähnen. Die Anlage zu ſolchem Seelenfroſt nimmt man ſchon frühzeitig am Corneille wahr, bis auf einen unglaublichen Grad geſteigert aber in den Werken ſeines Alters.

Im Polyeukt ſind chriſtliche Geſinnungen nicht unwürdig ausgedrückt; doch finden wir darin mehr gläubige Ehrerbietung, als innige Begeiſterung für die Religion: die Wunder der Gnade ſind mehr behauptet, als mit geheimnißvoller Erleuchtung begriffen. Sowohl der Ton, als die Situationen in den erſten Aufzügen neigen ſich gar ſehr zum Luſtſpiel, wie ſchon Voltaire bemerkt. Eine Frau, die ſich aus Gehorſam gegen ihren Vater ohne Neigung verheiratet hat, die ihrem zu ſpät zurückkommenden Liebhaber und zugleich ihrem Gatten erklärt, daß ihre Zärtlichkeit für jenen noch fortdauert, aber ſich in den Gränzen der Tugend halten ſoll; ein gemein eigennütziger Vater, den es verdrießt, den erſten Bewerber, da er nun ein Günſtling des Kaiſers geworden,

nicht zum Schwiegerſohn vorgezogen zu haben: alles dieß verheißt keine großen tragiſchen Entſcheidungen. Paulinas getheiltes Herz iſt wohl in der Natur, und thut folglich der Theilnahme keinen Abbruch. Man kommt überein, ihre Lage und der Charakter des Severus mache den vornehmſten Reiz des Stückes aus. Allein durch den handelnden Edelmuth dieſes Römers, der dabei eine Leidenſchaft zu überwinden hat, wird die Entſagung Polyeukts, die ihm nichts zu koſten ſcheint, ſehr in den Schatten zurückgedrängt. Man hat hieraus folgern wollen, das Märtyrerthum ſei überhaupt ein ungünſtiger Gegenſtand für die Tragödie. Mit großem Unrecht. Die Freudigkeit, womit die Märtyrer in Qual und Tod giengen, war nicht Unempfindlichkeit, ſondern der Heldenmuth der höchſten Liebe: ſie mußten zuvor in unausſprechlich ſchmerzlichen Kämpfen den Sieg über jede irdiſche Anhänglichkeit erringen; und durch die Darſtellung dieſer Kämpfe, dieſer Aengſtigungen der ſterblichen Natur, während der Seraph ſich zum Himmel ſchwingt, kann der Dichter die innigſte Rührung erwecken. Das Mittel, wodurch im Polyeukt die Kataſtrophe bewirkt wird, nämlich die eben ſo ſtumpfſinnige als niederträchtige Pfiffigkeit des Felix, vermöge deren die Bemühungen des Severus, ſeinen Nebenbuhler zu retten, zu deſſen Untergange ausſchlagen, iſt über allen Ausdruck verwerflich.

Wie ſehr ſich Corneille im ſymmetriſchen Antitheſenſpiel der Intrigue gefiel, ſieht man daraus, daß er Rodogüne für ſein Lieblingswerk erklärt. Ich begnüge mich, auf Leſſing zu verweiſen, der es luſtig genug in's Licht geſetzt, wie ſich die beiden trübſeligen Prinzen zwiſchen einer Mutter, welche ſagt „Wer die Geliebte ermordet, den ernenne ich zum Thronerben“, und einer Geliebten, welche ſagt „Wer die Mutter

ermordet, den erwähle ich zum Gemahl“, albern hin und her hetzen laßen, ſtatt die beiden Furien kurz und gut miteinander einzuſperren. Voltaire kommt immer auf den fünften Akt zurück als eine der herrlichſten Erſcheinungen der franzöſiſchen Bühne. Dieſe abſondernde Beurtheilung von Kunſtwerken, welche Theile im Widerſpruch mit dem Ganzen lobt, ohne das ſie nicht beſtehen können, iſt uns gänzlich fremd.

Was den Heraklius betrifft, ſo giebt ſich Voltaire die unnütze Mühe darzuthun, daß Calderon den Corneille nicht nachgeahmt, auf der andern Seite bemüht er ſich vergeblich abzuläugnen, daß dieſer jenen vor Augen gehabt und benutzt. Corneille giebt zwar Alles für ſeine Erfindung aus, allein er hatte auch nur nothgedrungen anerkannt, was er dem Verfaßer des ſpaniſchen Cid verdankte. Der Hauptknoten, nämlich die Ungewißheit des Tyrannen Phokas, wer von den beiden Jünglingen ſein eigner Sohn oder der Sohn ſeines ermordeten Vorgängers iſt, hat mit dem eines Schauſpieles von Calderon große Aehnlichkeit, und die Geſchichte gab nichts dergleichen an die Hand; im Uebrigen iſt die Anlage freilich ganz verſchieden. Wie dem auch ſei, bei'm Calderon ſteht die ſinnreiche Kühnheit ausſchweifender Erfindungen immer in gleichem Verhältniß mit dem erhöhten Farbenzauber der Poeſie; bei'm Corneille wird man durch das Kopfbrechen, was es koſtet, eine ſchwerfällig geſponnene Intrigue zu entwirren, nur durch eine Reihe tragiſcher Epigrammen ohne allen Genuß für die Phantaſie entſchädigt.

Nikomedes iſt ein politiſches Luſtſpiel, deſſen Trockenheit durch den durchgehends ironiſchen Ton in den Reden des Helden kaum einigermaßen aufgeheitert wird.

Dieß iſt ungefähr, was vom Corneille noch auf der

Bühne erſcheint. Seine ſpäteren Werke ſind durchaus nur Abhandlungen in geſchraubter Geſprächsform über die Staatsraiſon in dieſem und jenem ſchwierigen Fall. Man könnte eben ſo gut eine Schachpartie als Trauerſpiel aufführen.

Wenn man die Geduld hat, ſich durch die unlesbaren Stücke Corneilles hindurchzuarbeiten, ſo wird man mit Verwunderung wahrnehmen, daß ſie nach denſelben Grundſätzen gebaut und bis auf die Vernachläßigung des Stils mit nicht geringerem Aufwand deſſen, was ihm für Kunſt galt, ausgeführt ſind, als ſeine bewunderten Werke. So hat z. B. der Attila in der Anlage eine auffallende Aehnlichkeit mit der Rodogüne. Merkwürdig iſt es, in ſeinen eignen Beurtheilungen zu ſehen, auf was für unweſentliche Dinge er ein Gewicht legt, und wie er dabei um den höchſten Zweck der tragiſchen Dichtung, die Tiefen der menſchlichen Gemüther und Schickſale zu enthüllen, ganz unbekümmert ſcheint. Bei der ungünſtigen Aufnahme, die er häufig zu berichten hat, weiß er immer als Ausflucht für ſeine Eigenliebe irgend einen Nebenumſtand vom Zaun zu brechen, der an dem Unfalle Schuld geweſen ſein ſoll.

Einundzwanzigſte Vorleſung.

(Fortſetzung.) Ueberſicht der wichtigſten Werke Racines. Thomas Corneille und Crebillon. Ueberſicht der wichtigſten Werke Voltaires.

An den zwei erſten Jugendverſuchen Racines verdient eben nichts bemerkt zu werden, als die Biegſamkeit, womit er ſich in die Schranken fügte, die Corneille der von ihm geöffneten Bahn geſetzt hatte. In der Andromache machte er ſich frei und war zum erſten Mal er ſelbſt. Er drückte die innern Kämpfe und Widerſprüche der Leidenſchaft mit einer Wahrheit und einem Nachdruck aus, wie man ſie auf der franzöſiſchen Bühne noch nicht vernommen hatte. Andromaches Wittwentreue und mütterliche Zärtlichkeit iſt rührend ſchön; die ſtolze Hermione reißt ſelbſt in ihren wilden Verirrungen hin. Ihr Abſcheu vor dem Oreſt, nachdem er das Werkzeug ihrer Rachbegierde geworden, und ſein verzweiflungsvolles Aufwachen aus der frevelhaften Verblendung, iſt beinahe tragiſch groß zu nennen. Die männlichen Rollen ſind, wie meiſtentheils bei'm Racine, weniger vortheilhaft ausgeſtattet. Das beſtändige Drohen des Pyrrhus den Aſtyanax auszuliefern, wenn Andromache ihn nicht erhören will, neben ſeinen galanten Betheurungen, iſt der Kunſtgriff eines Hen-

kers, der die Folter mit höflichen Redensarten anlegt. Man hat Mühe, ſich den Oreſt nach ſeiner grauſen That als einer ſpröden Geliebten nachziehend zu denken. Der Muttermord wird mit keiner Silbe erwähnt, er ſchien ihn das ganze Stück hindurch vergeßen zu haben: woher kommen denn nun am Ende auf einmal die Furien? Das iſt ein ſeltſamer Widerſpruch. Die Verknüpfung des Ganzen hat zu ſehr das Anſehen gewiſſer Kinderſpiele, wo immer eins vor dem andern läuft und das andre zu erhaſchen ſucht.

Am Britannicus habe ich ſchon oben die hiſtoriſche Gründlichkeit der Darſtellung geprieſen. Nero, Agrippina, Narciſſus und Burrhus ſind ſo richtig gezeichnet, oft mit leiſen Andeutungen, und mit ſo beſcheidner Farbenmiſchung ausgemalt, daß von Seiten der Charakteriſtik wohl kein franzöſiſches Trauerſpiel vorzüglicher iſt. Racine hat hier die Kunſt beſeßen, vieles Nichtgeſagte verſtehen und die Zukunft voraus erblicken zu laßen. Nur eine unhaltbare Zuſammenſtellung, die dem Dichter entſchlüpft iſt, will ich rügen. Er ſchildert uns den grauſamen Wollüſtling, den die Erziehung nur ſcheinbar gezähmt hatte, wie er zuerſt aus den Banden der Zucht und Tugend losbricht. Dennoch ſpricht Narciſſus am Schluße des vierten Aktes, als hätte er ſich ſchon damals als Schauſpieler und Wagenlenker dem Volke preisgegeben. Zu dieſer Schmach ſank er erſt durch ernſte Verbrechen abgehärtet herab. Den vollſtändigen Nero, d. h. neben dem ſchmeichleriſchen und feigen Wütherich in derſelben Perſon den eitlen Phantaſten vorzuſtellen, der als Dichter, Sänger, Schauſpieler, beinahe als Gaukler um Bewunderung buhlte, und noch in der Todesangſt homeriſche Verſe anführte, dürfte nur in einem gemiſchten Schauſpiele möglich ſein, nicht wo durchgängig tragiſche Würde gefordert wird.

Gegen die Berenice, dieſe Preisaufgabe einer tugendhaften Prinzeſſin, ſcheinen mir die franzöſiſchen Kunſtrichter gewöhnlich ſehr ungerecht zu ſein. Es iſt zwar ein idylliſches Trauerſpiel, aber voll zarter Gemüthlichkeit. Niemand weiß weibliche Schwächen ſchonender mit einer gewiſſen Würde zu umkleiden, als Racine. Wer kann zweifeln, daß Berenice dem Titus längſt alle Beweiſe ihrer Zärtlichkeit zugeſtanden hat, wiewohl es ſorgfältig verſchleiert wird? Sie gleicht einer Magdalena von Guido, die ſchmachtend ihr Entſagen bereut. Der Hauptfehler des Stückes iſt die überläſtige Rolle des Antiochus.

Vom Bajazet ſoll Corneille bei der erſten Aufführung geurtheilt haben, dieſe Türken ſeien ſehr franzöſiert. Der Tadel trifft anerkanntermaßen hauptſächlich die Rollen des Bajazet und der Atalide. Der alte Großvezier iſt wohl türkiſch genug; und wenn ſich eine Sultanin einmal zum Sultan macht, ſo mag ſie auch ſo ſultaniſch das Schnupftuch zuwerfen, als die abſcheuliche Roxane. Uebrigens habe ich ſchon bemerkt, daß die Türkei in ihrer baaren Rohheit ſchwerlich einem gebildeten Publikum vorgeführt werden dürfte. Racine fühlte dieß, verfeinerte aber bloß die Formen, ohne die Grundlage zu ändern. Die Stummen und das Erdroßeln waren Motive, die im Serail nicht entrathen werden konnten, und ſo giebt er verſchiedentlich ſehr zierliche Umſchreibungen vom Strangulieren. Dieß iſt eben widerſprechend: wenn man mit dem Gedanken einer Sache ſo vertraut iſt, ſo nennt man ſie auch bei ihrem wahren Namen.

Die Intrigue des Mithridat hat, wie Voltaire bemerkt, große Aehnlichkeit mit der des Geizigen von Moliere. Zwei Brüder bewerben ſich um die Braut ihres Vaters, der mit Liſt herausbringt, welchen ſie liebt, indem er ſich ſtellt, als

wolle er ſie abtreten. Die Beſtürzung beider Söhne, da ſie erfahren, daß der todtgeglaubte Vater noch lebt und eben ankommt, iſt in der That ungemein komiſch. Der eine ruft Qu'avons-nous fait! So erſchrecken Schulknaben, die ſich eines Unfugs bewußt ſind, wenn der Lehrer unvermuthet hereintritt. Die politiſche Scene, wo Mithridat ſeine Söhne über den großen Entwurf der Eroberung Roms zu Rathe zieht, und worin Racine mit dem Corneille glücklich wetteifert, iſt zwar logiſch in den Zuſammenhang verwebt, aber zu dem Ton des Ganzen und dem Eindruck, den es bewirken ſoll, paßt ſie dennoch nicht. Alle Theilnahme richtet ſich auf Monime; ſie iſt eine von Racines liebenswürdigen Schöpfungen, und erregt ein zärtliches Bedauern.

Ueber kein Werk dieſes Dichters möchte das Urtheil deutſcher Leſer wohl weiter von dem der franzöſiſchen Kritiker und ihres ganzen Publikums abweichen, als über die Iphigenia. Voltaire erklärt ſie für das Trauerſpiel aller Zeiten und Völker, welches ſich der Vollkommenheit, in ſo fern ſie dem Menſchen vergönnt iſt, am meiſten nähere, und ſeine Landsleute ſtimmen ihm ziemlich allgemein bei. Wir ſehen darin nur eine moderniſierte griechiſche Tragödie, deren Sitten nicht mehr zu den mythologiſchen Ueberlieferungen paſſen, deren Einfachheit durch die intriguierende Eriphile zerſtört wird, und worin der verliebte Achilles, wie trotzig er ſich auch ſonſt benehmen mag, vollends nicht zu ertragen iſt. Laharpe behauptet, der Achilles des Racine ſei ſogar homeriſcher, als der des Euripides. Was ſoll man darauf ſagen? Um die Ausſprüche ſolcher Kunſtrichter zu erlernen, müßten wir zuvörderſt die Griechen vergeßen.

Ueber die Phädra darf ich mich um ſo kürzer faßen, da ich ihr eine eigne Schrift gewidmet. Mag Racine noch

ſo viel vom Euripides und Seneca entlehnt, noch ſo viel an jenem verdorben und an dieſem nicht gebeßert haben, ſo war es doch ein großer Fortſchritt von der beliebten Manier ſeiner Zeit zum ächteren tragiſchen Stil. Wenn man die Phädra des Pradon damit vergleicht, die den Zeitgenoßen eben darum ſo ſehr gefiel, weil gar keine Spur der alten mehr darin übrig, ſondern Alles zu einem neumodigen Miniaturbildchen für ein Putzkabinet verkleinert war, ſo muß man den Dichter um ſo mehr bewundern, der noch in dieſem Grade die alten Dichter fühlte, und Muth hatte, ſich an ſie anzuſchließen, der gegen den herrſchenden verſchrobenen Geſchmack ſo viel Reinheit und unverkünſtelte Einfalt zu behaupten wußte. Wenn Racine wirklich geſagt hat, der einzige Unterſchied zwiſchen ſeiner Phädra und der des Pradon ſei, daß er zu ſchreiben wiße, ſo that er ſich ſelbſt ſchreiendes Unrecht, und ließ ſich von der unſeligen Lehre ſeines Freundes Boileau verblenden, als ob das Weſen der Poeſie in Diction und Versbau, und nicht in Dichtung und Darſtellung beſtände.

Die zwei letzten Stücke Racines ſind, wie bekannt, aus einer ganz andern Epoche ſeines Lebens, beide auf dieſelbe Veranlaßung geſchrieben, aber einander ſehr ungleich. Eſther verdient kaum den Namen eines Trauerſpiels; zur Ergötzung für artige Fräulein in einer frommen Erziehungs=Anſtalt eingerichtet, geht es nicht ſonderlich über ſeine Beſtimmung hinaus. Gleichwohl machte es ein ungemeines Glück. Die Einladung zu den Vorſtellungen in St. Cyr wurde als eine Hofgunſt angeſehen; Schmeichelei und Schadenfreude wußten Anſpielungen darin ausfindig zu machen: Ahasverus ſollte Ludwig der Vierzehnte, Eſther Frau von Maintenon ſein, die nur beiläufig erwähnte ſtolze Vaſti deutete man auf Frau

von Monteſpan, und Haman auf den Miniſter Louvois. Das iſt in der That ein etwas profaner Gebrauch der heiligen Geſchichte, wenn ihn der Dichter anders bezweckte. In der Athalie hingegen zeigte er ſich zum letzten Mal, ehe er von der Poeſie und der Welt Abſchied nahm, in ſeiner ganzen Stärke. Sie iſt nicht nur ſein vollendetſtes Werk, ich trage kein Bedenken, ſie unter allen franzöſiſchen Tragödien für diejenige zu erklären, die, rein von allen Manieren, ſich dem großartigen Stil der Griechen am meiſten nähert, wie denn auch der Chor völlig im Sinne der Alten, nur nach unſrer Muſik und Einrichtung der Bühne auf andre Weiſe eingeführt iſt. Die Scene hat die Majeſtät einer öffentlichen Handlung; Erwartung, Rührung und Erſchütterung wechſeln immer ſteigend; bei der ſtrengen Enthaltung von allem Fremdartigen iſt eine reiche Mannichfaltigkeit, zuweilen Anmuth, öfter Hoheit entfaltet. Der Schwung der Propheten trägt die Phantaſie zu kühneren Flügen als gewöhnlich empor. Die Bedeutung iſt die, welche ein religiöſes Drama haben ſoll: auf der Erde der Kampf des Guten und Böſen, und am Himmel das wache Auge der Vorſehung, aus unzugänglicher Glorie Entſcheidung herniederſtrahlend. Alles wird von Einem Hauche beſeelt, von der frommen Begeiſterung des Dichters, an deren Aechtheit dieß Werk eben ſo wenig als ſein Leben zweifeln läßt. Dieß eben fehlt ſo vielen anmaßlichen franzöſiſchen Kunſtwerken: nicht innige Liebe zur Sache, ſondern die Begierde nach äußerer Wirkung hat ſie eingegeben, und ſo blickt überall die Künſtler-Eitelkeit hervor und erkältet das Gemüth.

Man weiß das unglückliche Schickſal dieſes Stücks. Gewißenszweifel über die Unerlaubtheit aller theatraliſchen Vorſtellungen (die der gallikaniſchen Kirche ausſchließlich eigen

zu ſein ſcheinen, denn in Italien und Spanien haben fromme Männer hierüber ganz anders gedacht) verhinderten die Aufführung in St. Cyr; es erſchien im Druck, und wurde allgemein verunglimpft und verworfen, und dieſe Verwerfung dauerte noch lange nach Racines Tode fort. So unfähig alles Ernſtes war der läppiſche Geſchmack dieſes Zeitalters.

Unter den damaligen Dichtern verdient noch der jüngere Corneille bemerkt zu werden, der weniger durch Heroiſmus in Erſtaunen zu ſetzen ſuchte, als ſein Bruder, als er durch jene „Zärtlichkeiten, die ſo ſehr gefallen“, wie Pradon ſagt, ſich um die Gunſt der Zuſchauer bewarb. Von ſeinen zahlreichen, der Vergeßenheit überantworteten Trauerſpielen haben ſich nur zwei auf der Bühne behauptet, der Graf von Eſſex und Ariadne. Die letztere iſt ganz nach dem Muſter der Berenice gebildet: eine Tragödie, deren Kataſtrophe im eigentlichen Verſtande in einer Ohnmacht beſteht. Die Lage der hingegeben liebenden Ariadne, die ſich nach allen Aufopferungen von Theſeus verlaßen, von ihrer eigenen Schweſter verrathen ſieht, iſt mit rührender Wahrheit ausgedrückt. So oft ſich eine Schauſpielerin mit einnehmender Geſtalt und ſanfter Stimme dazu findet, wird ſie immer Theilnahme einflößen. Die übrigen Rollen, der kalt verlegene Theſeus, die intriguierende Phädra, die bis zu Ende ihre Verſtellung gegen eine ihr vertrauende Schweſter fortſetzt, der vermittelnde Pirithous, und der König Oenarus, der ſich zu der erledigten Stelle des Liebhabers unermüdlich anbietet, ſind gar zu kläglich und oft ſogar lächerlich. Uebrigens ſind die wüſten Felſen von Naros hier ganz zu modernen Geſellſchaftszimmern abgeglättet, und die Prinzen, womit ſie bevölkert ſind, ſuchen die unglückliche

Prinzeſſin, die allein etwas Natur in ſich hat, auf feine Art bei Seite, oder einander zuzuſchieben.

Crebillon fällt der Zeit nach zwiſchen Racine und Voltaire, doch war er noch Mitbewerber des letzteren. Eine zahlreiche Partei wollte ihn, da er ſchon hoch in Jahren war, Voltairen entgegen, ja weit über ihn ſtellen. Nur leidenſchaftliche Parteilichkeit, oder ein höchſt verkehrter Geſchmack, oder, was am wahrſcheinlichſten iſt, beides zuſammen konnte zu einer ſolchen Ungerechtigkeit verleiten. Denn, weit ent-entfert, zur Läuterung der tragiſchen Kunſt beigetragen zu haben, ſchließt er ſich unverkennbar nicht an die beßeren, ſondern an die manierierten Schriftſteller aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten an. Bei gänzlicher Unbekanntſchaft mit den Alten überhebt er ſich gegen ſie. Seine Lieblingsbücher waren die altfränkiſchen Romane eines Calprenede und Andrer von gleichem Schlage: aus dieſen ſchöpfte er ſeine überladenen und ſchlaff geknüpften Verwickelungen. Ein Mittel dazu, das er faſt überall wieder anbringt, iſt die unbewußte oder wißentliche Verkleidung der Hauptperſonen unter fremden Namen, wovon im Heraklius das erſte Beiſpiel gegeben war. So lernt ſich Oreſt in ſeiner Elektra erſt in der Mitte des Stückes kennen. Die beiden Geſchwiſter und ein Sohn und eine Tochter Aegiſths ſind faſt nur mit ihrer Doppelliebſchaft beſchäftigt, die zur Hauptſache weder hilft noch ſchadet; und Klytämneſtra wird durch eine aufgefangne Wunde wider Willen Oreſts, der ſie nicht kennt, umgebracht. Die Ausſchweifungen jeder Art, z. B. die Schamloſigkeit, womit Semiramis in ihrer Leidenſchaft beharrt, nachdem ſie erfahren, daß deren Gegenſtand ihr leiblicher Sohn iſt, nicht zu erwähnen. Einige leere Wüthereien und Gemeinplätze des Grauſens haben dem Crebillon den Bei-

namen des Schrecklichen erworben, der uns einen Maßſtab für den barbariſch verkünſtelten Zeitgeſchmack und den unendlichen Abſtand von aller Natur und Wahrheit, bis wohin man gerathen war, abgeben kann. Es iſt als ob man in der Malerei den Coypel wegen ſeiner Schnörkeleien den Majeſtätiſchen nennen wollte.

Voltairen iſt von ſeinem erſten Eintritt in die dramatiſche Laufbahn weder die Einſicht abzuſprechen, daß man höher und weiter ſtreben müße, noch der Eifer dieß wirklich zu leiſten. In wiefern es ihm damit gelungen, wie ſehr er ſelbſt noch in National-Vorurtheilen befangen war, gegen die er ſich erhob, das iſt eine andre Frage. Zur leichteren Ueberſicht ſeiner Werke wird es dienlich ſein, die Stücke, worin er mythologiſche Stoffe, und die, worin er römiſche Geſchichte behandelt hat, zuſammen zu ſtellen.

Seine früheſte Tragödie, Oedipus, iſt ein Gemiſch von Annäherung an die Griechen *) (mit dem Vorbehalt, verſteht ſich, es beßer zu machen) und von Nachgiebigkeit gegen die herrſchende Manier. Die ächteren Züge verdankt Voltaire dem Sophokles, den er in ſeinen Vorreden läſtert, und gegen deſſen Kataſtrophe die ſeinige doch nur matt iſt. Nicht weniges aber iſt aus dem froſtigen Oedipus des Corneille

*) Die Bewunderung für ſie ſcheint ihm mehr durch fremden Einfluß als eignes Studium gekommen zu ſein. Er erzählt in ſeinem Briefe an die Herzogin von Maine von dem Oreſt, wie er in ſeiner früheſten Jugend in einem fürſtlichen Hauſe Zutritt gehabt, wo man ſich mit Leſung des Sophokles, aus dem Stegreife überſetzend, beſchäftigte, und wo es Männer gab, welche die Ueberlegenheit des griechiſchen Theaters über das franzöſiſche anerkannten. Solche Kenner dürfte man jetzt in Frankreich, bei der allgemeinen Hintanſetzung des Studiums der Klaſſiker, vergeblich ſuchen, vollends unter Weltleuten.

in dieſen übergegangen, beſonders nimmt der in die Jokaſte verliebte Philoktet hier ungefähr dieſelbe Stelle ein, wie dort Theſeus und Dirke. Voltaire entſchuldigt ſich mit der Tyrannei der Schauſpieler, der ein junger noch unberühmter Schriftſteller ſich nicht entziehen konnte. Zu bemerken ſind die häufigen Anſpielungen gegen die Prieſter, den Aberglauben u. ſ. w., welche ſchon ſo früh die nachmalige Richtung ſeines Geiſtes verriethen.

In der Merope, einer Arbeit ſeiner reifſten Jahre, ſollte nun die Wiedererweckung der ächten griechiſchen Tragödie, dieſes ſchwierige lange angekündigte und vorbereitete Werk, zur Vollendung gebracht werden. Das wirklich Verdienſtliche iſt die Ausſchließung der herkömmlichen Liebeleien (wovon aber doch ſchon Racine in der Athalie das Beiſpiel gegeben hatte); denn ſonſt bedarf es für deutſche Leſer kaum einer Erinnerung, wie Vieles nicht ſo recht im griechiſchen Geiſte gedacht iſt. Auch ſind die Vertrauten ganz nach dem alten Zuſchnitt. Die übrigen Mängel des Stücks hat Leſſing umſtändlich und, faſt möchte ich ſagen, allzuſcharf gerügt. Eine gewiſſe Gunſt wird dieſem Trauerſpiele auf der Bühne bei einer guten Darſtellung ſchwerlich entſtehen. Das liegt in der Natur des Stoffes. Leidenſchaftliche Mutterliebe, um den Verluſt ihres einzigen Gutes geängſtigt, mit Unterdrückung bedroht, durch ſtandhaften Heldenmuth aufrecht erhalten und endlich ſiegend, iſt etwas ſo Wahres und Schönes, daß die Theilnahme wohlthätig wird und von jeder peinlichen Einmiſchung frei bleibt. Doch dürfen wir nicht vergeßen, daß das Stück Voltairen nur ſehr bedingter Weiſe zugehört. Wie viel er vom Maffei entlehnt, und wie er nicht immer zum Beſten abgeändert, hat Leſſing ebenfalls gezeigt.

Unter den Umbildungen griechiſcher Tragödien ſcheint

mir die ſpäteſte, Oreſt, am weiteſten hinter der antiken Einfachheit und Strenge zurückgeblieben zu ſein, wiewohl keine Liebe eingemiſcht und die bloßen Vertrauten vermieden ſind. Daß Oreſt den Aegiſth zu ſtürzen unternimmt, iſt nichts Sonderliches und verdient keine ſtarke Einzeichnung in die tragiſchen Jahrbücher der Welt. Es iſt der Fall, den Ariſtoteles als den gleichgültigſten ſetzt, wo ein Feind den andern wißentlich angreift. Und hier will weder Oreſt noch Elektra etwas weiter: Klytämneſtra ſoll verſchont bleiben, kein Götterſpruch hat die Vollziehung des Gerichtes an ihr dem eignen Sohne übertragen. Aber ſogar jene That verrichtet Oreſt kaum ſelbſt: er geht dem Aegiſth, man kann wohl ſagen, einfältig in's Netz, und wird nur durch einen Aufſtand des Volkes gerettet. Nach den Alten befahl ihm das Orakel, die Verbrecher mit Liſt anzugreifen, wie ſie es dem Agamemnon gethan hatten. Dieß war gerechte Vergeltung; im offnen Kampfe zu fallen wäre für den Aegiſth ein zu ehrenvoller Tod geweſen. Voltaire hat von ſeiner Erfindung hinzugeſetzt, das Orakel habe ihm auch verboten, ſich ſeiner Schweſter zu offenbaren; und weil er dieß, hingerißen von Bruderliebe, bricht, wird er von den Furien geblendet, und verübt den Muttermord unwillkürlich. Das iſt in der That ein wunderbarer Einfall von den Göttern, und eine unerhörte Beſtrafung für ein leichtes, ja edles Vergehen. Daß Klytämneſtra nur ſo gelegentlich und aus Verſehen erſtochen wird, hat Voltaire vom Crebillon beibehalten. Schwerlich wird ſich ein franzöſiſcher Dichter je an die eigentliche Aufgabe bei dieſem Gegenſtande wagen, nämlich den Muttermord als vorſätzlich und auf Geheiß der Götter vollbracht vorzuſtellen. Es iſt wahr, ſobald man die Klytämneſtra nicht im Trotze eines gelungenen Frevels, ſondern reuig und durch

Mutterliebe erweicht ſchildert, iſt jenes nicht mehr zu ertragen. Aber wie paßte dieß auch zu ihrem ſo beſonnenen Verbrechen? Durch ſolche Herabſtimmung in's Kleinliche geht die ganze Bedeutung des furchtbaren Beiſpiels verloren.

Wie die Franzoſen ſich überhaupt beßer auf die Römer verſtehen, als auf die Griechen, ſo ſollte man erwarten, Voltaires römiſche Stücke würden dem politiſchen Gehalt der Geſchichte beßer entſprechen, als ſeine griechiſchen der ſymboliſchen Urbildlichkeit der Mythologie. Dieß leiſtet aber nur Brutus, das früheſte und einzige verſtändig angelegte darunter. Voltaire entwarf dieß Trauerſpiel in England, er hatte aus Shakſpeares Julius Cäſar gelernt, was die Oeffentlichkeit republikaniſcher Thathandlungen auf der Bühne zu wirken vermag, und ſo wollte er gewiſſermaßen einen Mittelweg zwiſchen Corneille und Shakſpeare einſchlagen. Der erſte Aufzug eröffnet ſich majeſtätiſch; die Kataſtrophe iſt kurz aber ergreifend behandelt; die Grundſätze der ächten Freiheit ſind überall mit gediegener Beredſamkeit ausgeſprochen. Brutus ſelbſt, ſein Sohn Titus, der Geſandte des Königs und das Haupt der Verſchwörer, ſind treffend gezeichnet. Ich finde keinen Tadel daran, hier die Liebe eingewebt zu haben. Die Leidenſchaft des Titus für eine Tochter Tarquins, welche den Knoten bildet, iſt nicht unwahrſcheinlich erfunden, und fällt in ihrem Tone nicht aus den geſchilderten Sitten. Noch weniger kann ich dem Laharpe beiſtimmen, wenn er meint, Tullia ſollte ſtolz und heroiſch geſinnt ſein, ungefähr wie Emilia im Cinna, um als Gegengewicht gegen die republikaniſchen Tugenden zu dienen. Wodurch kann ein edler Jüngling leichter verführt werden, als eben durch zarte ſchüchterne Weiblichkeit? Es iſt wohl überhaupt nicht in der Natur, daß ein Weſen wie Emilia Liebe einflöße.

Cäſars Tod iſt ein verſtümmeltes Trauerſpiel; es endigt mit der vom Shakſpeare entlehnten Rede des Antonius vor Cäſars Leiche, d. h. es hat gar keinen Schluß. Und wie übel zuſammengeſtückt und verfehlt iſt es in allen ſeinen Theilen! Welche grob geſponnene und in der Eile hingegepfuſchte Verſchwörung! Welch ein blödſinniger Cäſar, dem die Verſchwornen in's Angeſicht trotzen, ohne daß er etwas von ihrem Vorhaben wittert! Daß Brutus, wiewohl er weiß, Cäſar ſei ſein Vater, ja ſogleich nachdem er es erfahren, meuchelmörderiſche Hand an ihn legt, iſt greuelhaft und zugleich höchſt unrömiſch. Von Vätern, die ihre Söhne in Rom für Staatsverbrechen zum Tode verurtheilt, bietet die Geſchichte viele Beiſpiele dar; die Geſetze gaben ja den Vätern in ihrem eignen Hauſe ein unumſchränktes Recht über Leben und Tod ihrer Kinder. Die Ermordung eines Vaters aber, ſelbſt zur Rettung der Freiheit unternommen, würde den Thäter in den Augen der Römer als ein widernatürliches Ungeheuer gebrandmarkt haben. Unter welchen Ungereimtheiten die Einheit des Orts angenommen wird, fällt in die Augen. Der Angabe nach iſt der Schauplatz auf dem Capitol, hier verſchwört man ſich am hellen lichten Tage, Cäſar geht dazwiſchen aus und ein. Allein die Leute ſcheinen ſelbſt nicht recht zu wißen wo ſie ſind, denn Caſſius ruft einmal: courons au Capitole!

Dieſelben Unſchicklichkeiten finden ſich im Catilina wieder, der nur um weniges beßer iſt. Aus Voltaires Aeußerungen über die dramatiſche Behandlung einer Verſchwörung, die ich in der achtzehnten Vorleſung anführte, ließe ſich ſchon ſchließen, er habe ſich nicht darauf verſtanden, wenn es nicht einleuchtend wäre, daß das franzöſiſche Syſtem eine ächte Darſtellung dieſer Art überhaupt unmöglich macht. Nicht

nur wegen der Regeln von Ort und Zeit, ſondern auch wegen der geforderten Würde des poetiſchen Ausdrucks, der ſich der genauen Erwähnung einzelner Umſtände widerſetzt, worauf doch Alles ankommt. Die Machinationen einer Verſchwörung, die Bemühungen ſie zu vereiteln, gleichen Arbeiten in unterirdiſchen Gängen, wodurch Belagerer und Belagerte einander in die Luft zu ſprengen ſuchen. Der Verſtand der Zuſchauer muß dabei beſonders in Anſpruch genommen werden, um die Kunſt der Minierer zu begreifen. Hätte Catilina und ſein Anhang nicht mehr Liſt und tiefe Verſtellung, und Cicero nicht mehr entſchloßene Klugheit aufgewandt, als ihnen von Voltaire geliehen wird, ſo hätte der eine Rom nicht in Gefahr geſetzt, und der andre es nicht gerettet. Das Stück dreht ſich immerfort auf demſelben Punkte herum, Alle ſchreien gegen einander, aber Niemand handelt, und am Ende wird die Sache wie durch Zufall und blindes Kriegsglück entſchieden. Wenn man die einfache Erzählung des Salluſtius lieſt, ſo erſcheint ſie als die ächte Poeſie des Gegenſtandes, und Voltaires Behandlung daneben als ſchülerhafte Rhetorik. Mit einer ganz andern Einſicht in den wahren Zuſammenhang menſchlicher Angelegenheiten hat Ben Jonſon die Sache aufgefaßt, von dem Voltaire viel hätte lernen mögen, den er aber nur durch Unwahrheiten zu verunglimpfen weiß.

Das Triumvirat gehört zu ſeinen anerkannt mißlungenen Unternehmungen im Alter. Es ſind endloſe Declamationen über die Achtserklärungen, dürftig durch eine leere Spiegelfechterei von Handlung aufgeſtutzt. Hier finden wir auf einer Inſel in dem kleinen Fluße Rhenus die Triumvirn ruhig in ihren Zelten ſitzend, während Ungewitter, Erdbeben und Vulkane toben; eine Julia und den jungen Pompeius

wie durch Schiffbruch an den Strand geworfen, wiewohl ſie auf feſtem Lande reiſen, und was der Abgeſchmacktheiten mehr ſind. Voltaire, vermuthlich um den geringen Erfolg bei der Aufführung zu entſchuldigen, ſagt, dieß Stück ſei vielleicht im engliſchen Geſchmack. Der Himmel verhüte!

Wir kehren zu den früheren Trauerſpielen zurück, worin Voltaire zum Theil noch unverſuchte Gegenſtände auf die Bühne gebracht, und die hauptſächlich ſeinen Ruhm in der dramatiſchen Laufbahn begründet haben: Zaire, Alzire, Mahomet, Semiramis, Tancred.

Zaire wird in Frankreich als der Triumph der tragiſchen Poeſie in Darſtellung der Liebe und Eiferſucht betrachtet. Wir möchten nicht mit Leſſing behaupten, Voltaire habe ſich bloß auf den Kanzleiſtil der Liebe verſtanden. Das Gefühl redet oft bei ihm mit feuriger Stärke, wenn ſchon nicht mit jener vertraulichen Wahrheit und Naivetät, womit ein unbefangnes Herz ſich enthüllt. Allein ich vermiße an Zairens Empfindungsweiſe das orientaliſche Kolorit: im Serail erzogen, ſollte ſie als ein junges Mädchen von glühender Einbildungskraft und gleichſam in den Blumendüften des Morgenlandes berauſcht, ſich dem Gegenſtande ihrer Leidenſchaft anſchmiegen. Ihre phantaſieloſe Liebe wohnt einzig im Herzen, und wie läßt ſich das für ſolch einen Gegenſtand denken? Orosman macht zwar ſeinerſeits Anſprüche auf europäiſches Zartgefühl, aber der Tartar in ihm iſt nur überfirnißt, er bekommt häufige Rückfälle in rohes Wüthen und deſpotiſche Angewöhnungen. Hätte der Dichter wenigſtens die ihm zugeſchriebene Großmuth durch einen berühmten hiſtoriſchen Namen beglaubigt, wie wir z. B. den Saladin als einen edlen und freigeſinnten ſaraceniſchen Monarchen kennen. So aber neigt ſich alle Gunſt auf die unterdrückte chriſtliche und

ritterliche Seite, und die glorreichen Namen, die ſie aufzuweiſen hat. Was iſt rührender als der königliche Märtyrer Luſignan, der biedre und fromme Nereſtan, der in tapfrer Jugend nur für die Erlöſung ſeiner Glaubensgenoßen unternehmend iſt? Die Scenen, worin ſie erſcheinen, ſind durchgehends vortrefflich, beſonders der ganze zweite Aufzug. Der Gedanke, an die Wiedererkennung einer Tochter ihre Bekehrung zu knüpfen, kann nicht genug geprieſen werden. Allein die große Wirkung dieſes Aufzuges ſchadet meines Bedünkens dem Uebrigen. Wünſcht wohl jemand im Ernſt die Verbindung Zairens mit Orosman, außer Zuſchauerinnen, denen die der Schönheit hier gezollte Huldigung ſchmeicheln mag, oder Zuſchauer, die ſelbſt noch in den Bethörungen der Jugend verſtrickt ſind? Können andre willig mitempfinden, wenn in Zairens Seele eine durch die That des Sultans ſo übel gerechtfertigte Liebe der Stimme des Blutes und den heiligſten Anforderungen der Kindespflicht, Ehre und Religion die Wage hält?

Es war ein verdienſtliches Wageſtück (ſo ſeltſame Vorurtheile herrſchten in Frankreich) in der Zaire franzöſiſche Helden aufgeführt zu haben. In der Alzire gieng Voltaire weiter, und behandelte eine noch nie unter ſeinen Landesgenoßen berührte Begebenheit der neueren Geſchichte. Wie dort ritterliche und ſaraceniſche Denkart, ſo ſtehen hier Spanier und Peruaner einander gegenüber. Die Contraſte der alten und neuen Welt haben zu dichteriſchen Schilderungen Anlaß gegeben. Wiewohl die Handlung erfunden iſt, finde ich in dieſem Stücke mehr hiſtoriſchen Gehalt, und mehr von dem, was man ſymboliſche Behandlung nennen kann, als in den meiſten franzöſiſchen Trauerſpielen. Zamor ſtellt uns den noch freien, Monteze den unterjochten Wilden vor, Gusman

den Uebermuth der Eroberer, Alvarez den mildernden Einfluß des Chriſtenthums. Alzire ſteht zwiſchen dieſen ſtreitenden Elementen in der Mitte, in einem rührenden Kampfe zwiſchen der Anhänglichkeit an Vaterland, Sitte und der erſten Wahl ihres Herzens auf der einen, und neuen Banden der Ehre und Pflicht auf der andern Seite. Für Alzirens Liebe ſprechen alle menſchlichen Antriebe, welche Zaire gegen ſich hat. Der letzte Auftritt, wo der ſterbende Gusman hereingetragen wird, iſt wohlthätig erſchütternd. Die herrlichen Zeilen über den Unterſchied der Religionen, wodurch Gusman den Zamor bekehrt, ſind von einem hiſtoriſchen Zuge entlehnt: es ſind die Worte des Herzogs von Guiſe an einen Proteſtanten, der ihn ermorden wollte; aber es macht dem Dichter nicht weniger Ehre, ſie ſo angewandt zu haben. Kurz, ungeachtet der Unwahrſcheinlichkeiten in der Anlage, die ſich leicht entdecken laßen und oft gerügt worden ſind, ſcheint mir Alzire der glücklichſte Wurf und die gelungenſte unter allen Compoſitionen Voltaires.

Im Mahomet hat ſich die Unlauterkeit der Abſichten an dem Künſtler ſchrecklich gerächt. Er betheure noch ſo ſehr, er habe es nur gegen den Fanatiſmus gemeint, er hat unläugbar die Verderblichkeit des Glaubens an irgend eine Offenbarung lehren wollen, und ſich dazu Alles für erlaubt gehalten. So iſt ein Werk entſtanden, das Wirkung macht, aber eine ſchreiende peinliche Wirkung, wogegen ſich die Menſchlichkeit, die Philoſophie und der religiöſe Sinn in gleichem Grade empörtt. Voltaires Mahomet macht zwei unſchuldige Geſchwiſter, die ihn als einen Gottgeſandten kindlich anbeten, zu unbewußten Vatermördern, und dieß durch die Triebfeder einer blutſchänderiſchen Liebe, worein ſie ebenfalls durch ſeine Zulaßung unwißentlich verfallen ſind; den

Bruder, da er ihm als der verblendete Vollführer ſeines Greuelgebots die größte Ergebenheit bewieſen, belohnt er durch Gift, und ſpart die Schweſter zum Opfer ſeiner ekeln Lüſte auf. Dieſes Gewebe von Abſcheulichkeiten, dieſe kaltblütige Wolluſt an der Bosheit liegt vielleicht über die Gränzen der Menſchheit hinaus, gewiß aber über die Gränzen der poetiſchen Darſtellung, wenn auch etwas ſo Ungeheures irgend einmal im Laufe der Zeiten als Mißgeburt vorkommen ſollte. Und hievon abgeſehen, welche Entſtellung, ja Verzerrung der Geſchichte! Von ihren wundervollen Reizen hat er ſie entkleidet, an orientaliſches Kolorit iſt nicht zu denken. Mahomet war ein falſcher Prophet, aber zuverläßig ein Begeiſterter, ſonſt hätte er nicht durch ſeine Lehre die halbe Welt umgeſtaltet. Welch ein Unverſtand, ihn bloß zum kalten Betrüger zu machen! Ein einziger von den tauſend erhabenen Sprüchen des Koran würde hinreichen, um dieſe widerſinnigen Erdichtungen niederzudonnern.

Semiramis iſt aus franzöſiſchen Manieren und mißverſtandnen Nachahmungen bunt zuſammengeſtückt. Da iſt etwas Hamlet und etwas Klytämneſtra und Oreſt, aber von keinem etwas Rechtes. Die Liebe zu einem ungekannten Sohne iſt ſogar aus der Semiramis des Crebillon in dieſe übergegangen. Die Erſcheinung des Ninus iſt ein Mitteldding von dem Geiſt im Hamlet und dem Schatten des Darius bei'm Aeſchylus. Daß ſie überflüßig ſei, haben ſelbſt die franzöſiſchen Kritiker eingeſehen. Leſſing hat das Geſpenſt durch Spott verſcheucht. Unter vielen Laſtern gegen die Weiſe ordentlicher Geſpenſter hat es auch dieſes an ſich, ſeine Reden entſetzlich auf Schrauben zu ſtellen, Nachdem Voltaire ſo viel gegen die Liebe an einer untergeordneten Stelle im Trauerſpiel geeifert, hat er dennoch das ſich kreu=

zende Doppelpaar von Verliebten, die ſogenannte partie quarrée, in dieſem Schauſpiel, welches eine ganz neue Gattung begründen ſollte, nicht los werden können.

Seit dem Cid war wohl kein franzöſiſches Trauerſpiel erſchienen, deſſen Verwicklung auf ſo reine Triebfedern der Ehre und Liebe ohne alle unedeln Einmiſchungen gebaut, und das ſo ganz der Darſtellung ritterlicher Geſinnungen geweiht wäre, als Tancred. Amenaide, auf Ehre und Leben angeklagt, verſchmäht es, ſich durch eine Erklärung zu rechtfertigen, die ihren Geliebten in Gefahr ſetzen würde; und Tancred, wiewohl berechtigt ſie für treulos zu halten, verficht ſie im Zweikampf, und hat aus Verzweiflung einen Heldentod geſucht, als ſich der unſelige Irrthum aufklärt. Von dieſer Seite iſt das Stück untadelig und des größten Lobes werth. Es wird durch andre Unvollkommenheiten geſchwächt. Der Deutlichkeit ſchadet es ſehr, daß wir den Brief ohne Ueberſchrift, der Alles verurſacht, nicht ſogleich anfangs zu hören bekommen, daß er nicht vor unſern Augen abgeſchickt wird. Die politiſchen Erörterungen im erſten Aufzuge ſind läſtig; Tancred erſcheint erſt im dritten, und man erwartet ihn mit Ungeduld, um die Scene zu beleben. Amenaidens tobende Verwünſchungen am Schluße ſind disharmoniſch mit der tiefen aber ſanften Rührung, womit die Wiedervereinigung zweier Liebenden, die ſich verkannt haben, in dem Augenblicke ihrer Trennung durch den Tod, uns überwältigt.

Man hätte es Voltairen wohl erlaßen mögen, in der früher geſchriebenen Chineſiſchen Waiſe den großen Dſchingiskan verliebt vorzuſtellen. Dieſes Schauſpiel ſollte den Titel führen ‚Die Eroberung von China nebſt Bekehrung des greulichen Tartarchans‘ u. ſ. w. Das ganze Intereſſe dreht ſich

um zwei Kinder, die man nicht zu ſehen bekommt. Die Chineſen werden als die tugendhafteſten und weiſeſten aller Menſchen vorgeſtellt, und fließen über von philoſophiſchen Sittenſprüchen. Wie Corneille im Alter ſeine Perſonen ſämmtlich zu Politikern machte, ſo ſtattete Voltaire die ſeinigen mit Philoſophie aus, und bediente ſich ihrer, um ſeine Lieblingsmeinungen zu predigen. Corneilles Beiſpiel ſchreckte ihn nicht ab, als in ihm die Kraft zur Darſtellung der Leidenſchaften erloſchen war, eine Anzahl matter und verfehlter Hervorbringungen an's Licht zu fördern.

Seit Voltaire iſt die Verfaßung der tragiſchen Bühne der Franzoſen ungefähr dieſelbe geblieben. Noch iſt kein Talent aufgeſtanden, das Kraft genug gehabt hätte, die Kunſt um einen Schritt vorwärts zu führen und verjährte Vorurtheile durch den Erfolg ſiegreich zu widerlegen. Mancherlei Verſuche ſind gemacht, die ſich aber meiſtens bald an dieß, bald an jenes unter dem bisher Geleiſteten anſchließen, ohne es zu übertreffen. Die Bemühung, mehr hiſtoriſchen Umfang in die dramatiſche Darſtellung zu bringen, ſcheitert an den hergebrachten Einſchränkungen. Von den in Frankreich ſelbſt geſchehenen ſowohl theoretiſchen als praktiſchen Angriffen auf das herrſchende Regeln=Syſtem wird es am ſchicklichſten ſein, bei Ueberſicht des heutigen Zuſtandes der franzöſiſchen Bühne ein Wort zu ſagen, wenn wir erſt vom Luſtſpiele und den übrigen Nebengattungen geſprochen, da man hiedurch entweder neue Gattungen zu ſtiften, oder die Gränzſcheidungen der bisherigen als willkürlich einzureißen verſucht hat.

Zweiundzwanzigſte Vorleſung.

Franzöſiſches Luſtſpiel. Moliere. Kritik ſeiner Werke.

Daſſelbe Syſtem der Regeln und Schicklichkeiten, deſſen unvermeidlich einengenden Einfluß bei'm Trauerſpiel ich zu zeigen geſucht habe, in Frankreich auf das Luſtſpiel angewandt, mußte vielmehr vortheilhaft wirken. Denn dieſe gemiſchte Gattung hat, wie wir oben geſehen, eine unpoetiſche Seite, und ein gewiſſer, wenn auch nicht ganz weſentlicher Kunſtzwang thut dem Luſtſpiel wohl, da es bei einer allzunachläßigen Breite der Behandlung Gefahr läuft, in Abſicht auf den Bau des Ganzen in Formloſigkeit, auf die Einzelnheiten der Ausführung in alltägliche Gemeinheit hinein zu gerathen. In der franzöſiſchen wie in der griechiſchen Sprache tritt der Umſtand ein, daß einerlei Silbenmaß im Tragiſchen und Komiſchen gebraucht wird, was auf den erſten Blick befremdlich auffällt. Aber wenn uns der Alexandriner zum freien nachahmenden Ausdruck des Pathos nicht ſonderlich geeignet ſchien, ſo iſt es dagegen an ſich ſchon drollig, ein ſeiner Natur nach ſo ſymmetriſches Silbenmaß ſich den vertraulichen Wendungen des Geſprächs anſchmiegen zu hören. Die in andern Gattungen einſchränkende grammatiſche Ge=

wißenhaftigkeit der franzöſiſchen Poeſie iſt dem Luſtſpiel völlig angemeßen, wo die Verſification nicht auf Koſten der Aehnlichkeit mit der Sprache des Umgangs erkauft werden, wo ſie den Dialog nicht durch Schwung und Würde über die Wirklichkeit erheben, ſondern ihm nur eine zierlichere Leichtigkeit ertheilen ſoll. Mir ſcheint alſo auch die Meinung gerechtfertigt, welche in Frankreich dem Luſtſpiel in Verſen eine weit höhere Achtung, als dem proſaiſchen, zugeſteht.

Ich ſuchte zu zeigen, daß die Einheiten des Ortes und der Zeit dem Weſen mancher tragiſchen Gegenſtände widerſprechen, weil eine umfaßende Handlung oft an entfernten Orten zugleich fortrückt, und große Entſcheidungen ſich nur langſam vorbereiten. Bei'm Luſtſpiel fällt dieß weg: hier ſoll die Intrigue herrſchen, deren Geſchäftigkeit Alles geſchwind zum Ziele führt, und ſo ſtellt ſich die Einheit der Zeit beinahe von ſelbſt ein. Die häuslichen und geſelligen Kreiße, in denen das Luſtſpiel ſich bewegt, ſind gewöhnlich an Einem Orte verſammelt, der Dichter braucht unſrer Einbildungskraft folglich keine Reiſen zuzumuthen: nur hätte man doch vielleicht wohl gethan, die Einheit des Ortes nicht ſo ängſtlich zu nehmen, und den Uebergang aus einem Zimmer in das andre, oder in verſchiedene Häuſer derſelben Stadt zu erlauben. Die beſonders in der ältern Zeit häufig nach den lateiniſchen Luſtſpieldichtern beibehaltene Wahl des Schauplatzes auf der Straße iſt nach unſrer Lebensweiſe meiſtens ſehr unwahrſcheinlich, und um ſo mehr zu tadeln, da ſie ſchon bei den Alten ein aus dem Bau ihrer Theater entſprungener Uebelſtand iſt.

Die franzöſiſchen Kunſtrichter und die durch ſie herrſchend gewordene Meinung erklären nur einen einzigen ihrer Luſtſpieldichter, den Moliere, für klaſſiſch, und alles ſeitdem

Geleiſtete wird nur als mehr oder weniger unvollkommene Annäherung an dieſes vermeintlich unübertreffliche, ja unerreichbare Muſter geſchätzt. Wir werden alſo zuvörderſt dieſen Stifter des franzöſiſchen Luſtſpiels charakteriſieren, und alsdann einen kurzen Abriß von deſſen fernerer Bearbeitung geben.

Moliere hat Werke in ſo verſchiedenen Gattungen und von ſo verſchiedenem Werthe hervorgebracht, daß man kaum denſelben Urheber darin wieder erkennen ſollte; und doch wird gewöhnlich, wenn man von ſeiner Eigenthümlichkeit und ſeinen Verdienſten um die Fortſchritte der Kunſt redet, Alles auf einen Haufen zuſammen geworfen.

In geringem Stande geboren und erzogen, genoß er den Vortheil, das bürgerliche Leben aus eigner Erfahrung kennen zu lernen, und machte ſich die Fertigkeit zu eigen, niedrige Sprecharten nachzuahmen. Nachher, als ihn Ludwig der Vierzehnte in ſeine Dienſte nahm, hatte er Gelegenheit, wiewohl von einer untergeordneten Stelle aus, den Hof in der Nähe zu beobachten. Er war ein Schauſpieler, und zwar, wie es ſcheint, beſonders im übertreibenden und poſſenhaften Komiſchen ſtark; ſo wenig von Vorurtheilen perſönlicher Würde eingenommen, daß er ſich allen Bedingungen unterzog, welche dieß mit ſich brachte, und immer bereit war, die auf der Bühne damals ſo häufigen Stockſchläge auszutheilen oder zu empfangen. Ja ſein mimiſcher Eifer gieng ſo weit, daß er als der wirkliche Kranke in der Vorſtellung des eingebildeten ſeinen Geiſt aufgab, und im eigentlichen Sinne ein Märtyrer fremden Gelächters wurde. Sein Gewerbe war, allerlei luſtige Ergötzungen für den Hof auszuſinnen, und zur Erholung von Staatsgeſchäften oder Kriegsunternehmungen „den größten König der Welt“ zum Lachen

zu bringen. Man ſollte denken, bei der gefeierten Rückkehr von einem glorreichen Feldzuge hätte dieß auf eine feinere Art geſchehen können, als durch Darſtellung der ekelhaften Zuſtände eines eingebildeten Kranken; allein Ludwig der Vierzehnte nahm es nicht ſo genau: er war mit den Bemühungen ſeines von ihm beſchützten Luſtigmachers ſehr wohl zufrieden, und tanzte ſogar zuweilen in deſſen Balletten in höchſteigner Perſon mit. Genug, dieſe äußere Lage Molieres war Urſache, daß viele ſeiner Arbeiten als bloße Gelegenheitsſtücke auf höheren Befehl entſtanden ſind, und auch das Gepräge davon an ſich tragen. Ohne außer Frankreich gereiſt zu ſein, hatte er Gelegenheit, die Lazzis der welſchen komiſchen Maſken auf dem italiäniſchen Theater zu Paris kennen zu lernen, wo abwechſelnd mit franzöſiſchen geſchriebnen Scenen improviſiert ward; an den ſpaniſchen Luſtſpielen ſtudierte er die ſinnreichen Verwickelungen der Intrigue; Plautus und Terenz lehrten ihn das Salz des attiſchen Witzes, den ächten Ton komiſcher Sittenſprüche und feinere Charakteriſtik kennen. Alles dieß verwendete er mit mehr oder weniger Geſchick zu ſeinem augenblicklichen Gebrauch, und zog noch allerlei ſeiner Kunſt fremde Mittel herbei, um ſein Schauſpiel recht bunt aufzuputzen: die allegoriſchen Aufzüge der Opern-Prologe, muſikaliſche Intermezzos, worin er ſogar italiäniſche und ſpaniſche National-Muſik mit Texten in ihrer eignen Sprache anbrachte; bald prächtige, bald groteſke Ballette, ja zuweilen bloße Luftſpringereien. Von Allem wußte er Vortheil zu ziehen: der ſeinen Stücken widerfahrne Tadel, die fehlerhaften Manieren mitwerbender Schauſpieler, von ihm ſelbſt und ſeiner Geſellſchaft täuſchend nachgeäfft, ja die Verlegenheit, nicht ſo ſchnell als es der König verlange, eine theatraliſche Unterhaltung herbeiſchaffen

zu können, wurden für ihn ein Stoff der Beluſtigung. Seine aus dem Spaniſchen entlehnten Stücke, ſeine bloß für die Schauluſt eingerichteten Paſtoralen und Tragikomödien, und außerdem noch drei bis vier eigentliche und zwar verſificierte, alſo ſorgfältiger ausgearbeitete Luſtſpiele aus ſeiner frühern Zeit geben die Kritiker ohne weiteres Preis. Aber auch in den Poſſenſpielen mit oder ohne Ballette und Intermezzos, worin das übertreibende Komiſche und oft das ſelbſtbewußte und willkürliche der Luſtigmacherei vorwaltet, hat Moliere zwar eine unerſchöpfliche gute Laune bewährt, vortreffliche Späße verſchwenderiſch ausgeſtreut, und mit kecken und derben Strichen ergötzliche Caricaturen gezeichnet; jedoch alles dieß iſt ſchon vielfältig vor ihm geleiſtet worden, und ich kann nicht einſehen, wodurch er in dieſem Fache einzig und als ein ganz origineller Kunſtſchöpfer daſtehen ſoll. Iſt z. B. der prahleriſche Officier des Plautus in der groteſken Charakteriſtik etwa weniger verdienſtlich, als der bürgerliche Edelmann? Wir werden ſogleich in der Kürze prüfen, ob Moliere die ganz oder theilweiſe vom Plautus und Terenz entlehnten Stücke wirklich verbeßert hat. Wenn wir es uns dabei gegenwärtig erhalten, daß wir an dieſen Lateinern nur einen abgeſchwächten oder verfärbten Widerſchein des attiſchen Luſtſpiels haben, ſo wird ſich daraus beurtheilen laßen, ob er im Stande geweſen ſein würde, deſſen Meiſter zu meiſtern, falls ſie auf uns gekommen wären. Viele ſeiner Erfindungen ſind mir als erborgt verdächtig, und ich bin überzeugt, die Quelle würde ſich nachweiſen laßen, wenn man die Alterthümer der poſſenhaften Litteratur durchſuchte. (Der gelehrte Tiraboſchi, Storia della letteratura italiana. Lib. III. §. XXV., bezeugt dieß in ſehr ſtarken Ausdrücken: „Moliere“, ſagt er, „hat die italiäniſchen Komiker ſo ſehr benutzt, daß, wenn

„man ihm Alles nehmen wollte, was er von andern genom„men, die Bände ſeiner Luſtſpiele um Vieles zuſammen„ſchmelzen würden.“) Andere liegen ſo nahe, ſind ſo oft genutzt und abgenutzt, daß ſie gewiſſermaßen für ein komiſches Gemeingut gelten können. So iſt die Scene im eingebildeten Kranken, wo die Liebe der Frau durch den verſtellten Tod des Mannes auf die Probe geſtellt wird, ein uralter Schwank, den unſer ehrlicher Hans Sachs luſtig genug behandelt hat. Ich weiß nicht, ob es ſchon bemerkt worden, daß der Gedanke, welcher die Grundlage der gezwungenen Heirat ausmacht, von Rabelais entlehnt iſt. Bei dieſem ſtellt Panurg eben ſo eine Berathſchlagung über ſeinen künftigen Eheſtand an, und erhält auch vom Pantagruel eben ſo ſkeptiſche Antworten, wie dort Sganarell von dem zweiten Philoſophen. Man hat eine Aeußerung von Moliere, nach welcher er über das Plagiat eben nicht gewißenhaft geſinnt war. Bei den Verhältniſſen ohne Würde, worin er lebte, und worin Alles ſo ſehr auf einen blendenden Schein berechnet war, daß ihm nicht einmal ſein Name von Rechts wegen gehörte, darf uns dieß um ſo weniger Wunder nehmen.

Wo Moliere ſich in den poſſenhaften Stücken auch nicht an fremde Erfindung anlehnt, hat er ſich doch ausländiſche komiſche Manieren, beſonders die der italiäniſchen Buffonerie zu eigen gemacht. Er wollte eine Art von maſkenhaften Charakteren ohne Maſken einführen, die mit denſelben Namen wiederkommen. Sie haben aber nie recht einheimiſch in Frankreich werden wollen, weil der biegſame, die jedesmal geltende Sitte nachahmende franzöſiſche National-Charakter ſich nicht mit jener barocken Originalität im Aeußern verträgt, welcher ſich wunderliche Individuen bei andern Völkern ſorglos überlaßen, wo der geſellige Ton nicht Alles

überein modelt. Da man den Sganarellen, Maſcarillen, Scapins und Criſpins ihre Tracht hat laßen müßen, damit ſie nicht alle Haltung verlören, ſo ſind ſie jetzt vollends auf der Bühne veraltet. Ueberhaupt neigt ſich der franzöſiſche Geſchmack wenig zum ſelbſtbewußten, luſtig übertreibenden, und alsdann willkürlich werdenden Komiſchen, weil dieſe Gattungen mehr die Phantaſie, als den Verſtand anſprechen. Wir wollen dieß gar nicht tadeln, noch über die Rangordnung der Gattungen ſtreiten. Die Geringſchätzung der eben genannten kann vielleicht zu deſto vorzüglicherem Gedeihen des Komiſchen der Beobachtung ausſchlagen. In der That haben die franzöſiſchen Luſtſpieldichter darin viel Feines und Geiſtreiches geleiſtet; Molieres großes Verdienſt wird darein geſetzt, und es iſt gewiß ſehr hervorſtechend. Es fragt ſich nur, ob es von der Art iſt, daß es die franzöſiſchen Kunſtrichter berechtigt, gegen ein halbes Dutzend ſogenannter regelmäßiger Luſtſpiele von Moliere den geſammten Vorrath aller andern Nationen an fein charakteriſchen Darſtellungen ſo unendlich tief herabzuwürdigen, wie ſie thun, und ihn als das komiſche Genie ohne Gleichen aufzuſtellen.

Wenn die Franzoſen ſchon in den Lobeserhebungen auf ihre Tragiker aus National-Eitelkeit und Unbekanntſchaft mit fremden Geiſteswerken ſehr übertrieben ſind, ſo überbieten ſie ſich vollends im Preiſen Molieres auf eine Weiſe, die aus allem Verhältniſſe mit dem Gegenſtande heraustritt. Voltaire nennt ihn den Vater des ächten Luſtſpiels, und für Frankreich kann man dieß gelten laßen. Nach Laharpe ſind Moliere und das Luſtſpiel zwei gleichbedeutende Namen, er iſt der erſte aller Moral-Philoſophen, ſeine Werke ſind die Schule der Welt. Chamfort nennt ihn den liebenswürdigſten Lehrer der Menſchheit ſeit dem Sokrates, und meint,

Julius Cäſar, der den Terenz einen halben Menander nannte, würde den Menander einen halben Moliere genannt haben. Ich zweifle.

Welche Art von Moral überhaupt vom Luſtſpiel zu erwarten ſteht, habe ich weiter oben gezeigt: es iſt angewandte Sittenlehre, Lebenskunſt. Dieſe betreffend enthalten Molieres höhere Luſtſpiele viele glücklich ausgedrückte und treffende Bemerkungen, die immer noch anwendbar ſind; andere ſind mit der Einſeitigkeit ſeiner perſönlichen Meinungen oder der geltenden ſeines Zeitalters behaftet. In dieſem Sinne war ſchon Menander ein philoſophiſcher Komiker, und wir dürfen wohl dreiſt ſeine übrig gebliebenen Sittenſprüche wenigſtens neben die des Moliere ſtellen. Allein aus bloßen Sentenzen baut man kein Luſtſpiel zuſammen. Der Dichter ſoll ein Moraliſt ſein, aber ſeine Perſonen ſollen darum nicht beſtändig moraliſieren. Hierin ſcheint mir Moliere das Maß überſchritten zu haben: er giebt uns in weitläuftigen Erörterungen das Für und Wider der dargeſtellten Charaktere; ja er läßt dieſe zum Theil in Grundſätzen beſtehen, welche die Perſonen ſelbſt gegen die Einwendungen Andrer durchfechten. Hier bleibt nichts zu errathen übrig, und doch beſteht die größte Feinheit bei'm Komiſchen der Beobachtung darin, daß ſich die Charaktere unbewußter Weiſe durch Züge kund geben, die ihnen unwillkürlich entſchlüpfen. Zu dieſer Gattung des Komiſchen gehört die Weiſe, wie Oront ſein Sonett anbringt, wie Orgon die Nachrichten vom Befinden des Tartüffe und ſeiner Frau anhört, wie Vadius und Triſſotin ſich entzweien; aber ganz und gar nicht gehören zu ihr die endloſen Abhandlungen des Alceſt und Philint über das richtige Benehmen bei der Falſchheit und Verderbtheit der Welt. Sie ſind ernſthaft, können dennoch nicht als den

Gegenſtand erſchöpfend befriedigen, und da es Geſpräche ſind, wo die Perſonen am Ende auf demſelben Punkte ſtehen, wie zu Anfange, ſo fehlt ihnen die nöthige dramatiſche Bewegung. Solche gegenſeitige Erörterungen, die zu nichts führen, ſind in allen am meiſten bewunderten Stücken Molieres häufig; nirgends mehr als im Miſanthropen. Darum ſchleicht die Handlung ſo ſehr, die überdieß nur dürftig erfunden iſt, und, einige Scenen von leichter Beweglichkeit ausgenommen, ſind es förmlich eingeleitete Unterredungen, deren Stockung nur durch die auf die Einzelnheiten des Verſes und Ausdrucks verwendete Kunſt verkleidet werden kann. Mit einem Worte, dieſe Stücke ſind zu didaktiſch, zu ausdrücklich belehrend, ſtatt daß der Zuſchauer nur beiläufig, und als legte man es nicht darauf an, belehrt werden ſollte.

Ehe wir von den ganz eignen und als Meiſterwerken anerkannten Hervorbringungen des Dichters im Einzelnen reden, noch einige Bemerkungen über ſeine Nachbildungen der lateiniſchen Komiker.

Der berühmteſte darunter iſt der Geizige. Leider ſind die Handſchriften der Aulularia des Plautus am Schluße verſtümmelt; doch findet ſich auch ſo noch genug daran zu bewundern. Moliere hat nur einige Scenen und Einfälle daraus übertragen, die Anlage des Ganzen iſt bei ihm durchaus verſchieden. Bei'm Plautus iſt ſie ſehr einfach: ſein Geiziger hat einen Schatz gefunden, den er ängſtlich hütet und geheim hält. Die Bewerbung eines begüterten Hageſtolzen um ſeine Tochter erregt ihm ſchon Verdacht, man wiße um ſeinen Reichthum. Die Zurüſtungen zur Hochzeit führen fremde Bediente und Köche in ſein Haus, er hält den Goldtopf nicht mehr für ſicher, und verſteckt ihn auswärts, was dem auf Kundſchaft von der Tochter ausgeſandten

Sklaven ihres Liebhabers Gelegenheit giebt, ihn zu ſtehlen. Ohne Zweifel wird der Dieb ihn nachher haben herausgeben müßen, ſonſt hätte das Stück allzu traurig mit den Wehklagen und Verwünſchungen des Alten geendigt. Der Knoten des Liebeshandels löſt ſich leicht: der junge Mann, der ſich zu früh die Rechte des Eheſtandes herausgenommen, iſt Neffe des Bräutigams, und dieſer tritt alſo willig zurück. Alle Vorfälle dienen nur dazu, den Geizigen durch eine Reihe geſteigerter Aengſtigungen hindurch zu führen, worin ſich ſeine unſelige Leidenſchaft entfaltet. Moliere ſetzt dagegen, ohne dieſen Zweck zu erreichen, eine verwickelte Maſchine in Bewegung. Hier haben wir einen Liebhaber der Tochter, der, als Bedienter verkleidet, dem Geize des Alten ſchmeichelt; einen verſchwenderiſchen Sohn, der um die Braut ſeines Vaters wirbt; dann vermittelnde Bediente, einen Wucherer, und am Ende noch eine Wiedererkennung. Der Liebeshandel iſt in ſeiner Alltäglichkeit ſchwerfällig ausgeſponnen, man verliert darüber verſchiedentlich den Harpagon ganz aus den Augen. Einige Auftritte von gutem komiſchen Gehalt ſind doch nur untergeordnet, und gehen nicht mit künſtleriſcher Nothwendigkeit aus der Sache ſelbſt hervor. Moliere hat gleichſam alle Arten des Geizes auf Eine Perſon zuſammengehäuft, und doch iſt der Geizige, der einen Schatz vergräbt, und der, welcher auf Pfänder leiht, ſchwerlich derſelbe. Harpagon hungert ſeine Kutſchpferde aus: warum hat er überhaupt welche? Dieß kommt nur einem Manne zu, der mit unverhältnißmäßig geringem Aufwande das Anſehn eines gewiſſen Ranges behaupten will. Die komiſche Charakteriſtik wäre geſchwind zu Ende, wenn es wirklich nur einen einzigen Charakter des Geizigen gäbe. Die wichtigſte Abweichung des Moliere vom Plautus iſt die, daß dieſer ſchlechthin

einen Schatzhüter, jener ſeinen Geizigen verliebt ſchildert. Ein verliebter Alter iſt an ſich lächerlich, ein geängſteter Geiziger iſt es auch. Es iſt leicht einzuſehen, daß es grelle Contraſte zu Wege bringt, wenn man dem Geize, der einen Menſchen abſondert und in ſich ſelbſt verſchließt, eine mittheilſame und freigebige Leidenſchaft, die Liebe, beifügt. Gewöhnlich aber iſt der Geiz ein gutes Verwahrungsmittel gegen das Verliebtwerden. Wo iſt nun feinere Charakteriſtik, und weil man doch hierauf beſonders pocht, mehr ſittliche Belehrung zu finden, bei'm Plautus oder bei'm Moliere? Den Harpagon können ein Geiziger und ein verliebter Alter vorſtellen ſehn, und beide mit ſich zufrieden aus dem Schauſpielhauſe weggehen, indem der Geizige zu ſich ſelbſt ſagt „Ich bin wenigſtens nicht verliebt," und der verliebte Alte „Ich bin wenigſtens nicht geizig." Das höhere Luſtſpiel ſtellt die Narrheiten dar, die, wie auffallend ſie auch ſein mögen, doch im gewöhnlichen Lauf der Dinge liegen; was nur als ſeltſame Ausnahme, als eine Mißgeburt der Verkehrtheit denkbar iſt, fällt dem willkürlich übertreibenden Poſſenſpiel anheim. Deswegen iſt ſeit Moliere, und war es ohne Zweifel längſt vor ihm, der verliebte geizige Alte ein eigentlicher Gemeinplatz der italiäniſchen Masken-Komödie und Opera buffa, wohin er auch, die Wahrheit zu ſagen, gehört. Mit ungemeiner Kunſtloſigkeit hat Moliere das Hauptereigniß, den Diebſtahl der Geldkiſte, behandelt. Ganz zu Anfange iſt Harpagon in einer vom Plautus entlehnten Scene argwöhniſch, ein Bedienter möchte ſeinen Schatz geſpürt haben. Nachher vergißt er ihn vier Aufzüge hindurch, es iſt auch ſonſt nicht die Rede davon, und der Zuſchauer fällt wie aus den Wolken, wenn der Bediente plötzlich das geſtohlne Käſtchen hereinträgt, denn es wird nirgends erklärt,

wie er den ſo ſorgſam verheimlichten Schatz hat auswittern können. Dieß heißt weder vorbereiten noch richtig auflöſen. Das iſt eben das Sinnreiche im Plautus, daß die übertriebene Aengſtlichkeit des Alten für ſeinen Goldtopf und alles was er thut, um ihn zu retten, deſſen Verluſt verurſacht. Der unterirdiſche Schatz iſt immer unſichtbar gegenwärtig, er iſt gleichſam der böſe Geiſt, der ſeinen Hüter bis zum Wahnſinne umhertreibt. Darin liegt eine ganz anders eindringende Sittenlehre. In dem Monolog Harpagons nach dem Diebſtahl hat der neuere Dichter nur unglaubliche Ueberladungen hinzugefügt. Das beibehaltene Hinausrufen in's Parterre, um den Dieb zu entdecken, was, gut geſpielt, ſo große Wirkung macht, iſt ein aus der ariſtophaniſchen Gattung übrig gebliebener Zug, und kann uns ihre beluſtigende Kraft anſchaulich machen.

Der Amphitryo iſt faſt nur eine freie Nachahmung des lateiniſchen Originals. Die ganze Anlage und Folge der Scenen iſt beibehalten. Von Molieres Erfindung iſt die Zofe als Frau des Soſia. Es iſt ſinnreich, daß den Ehegeſchichten des Herrn die des Bedienten als Parodie entgegengeſtellt werden, und es giebt zu artigen Erörterungen Anlaß, wie Soſia herausbringt, daß ihn während ſeiner Abweſenheit nicht ein ähnlicher häuslicher Segen betroffen, wie den Amphitryo. Die anſtößige Derbheit der alten Göttergeſchichte iſt, ſo fern es unbeſchadet der Keckheit thunlich war, in's Feine gebracht, und überhaupt die Ausführung ſehr zierlich. Das Irrewerden der Perſonen an ſich ſelbſt über ihre Verdoppelung iſt mit einer gewiſſen komiſchen Metaphyſik ergründet: die Betrachtungen des Soſia über ſeine verſchiednen Ich, die einander ausgeprügelt haben, können in der That unſern heutigen Philoſophen zu denken geben.

Die mißrathenſte unter Molieres Nachahmungen der Alten iſt die des Phormio in den Betrügereien des Scapin. Die ganze Verwickelung iſt aus dem Terenz entlehnt, und mit der Zuthat noch einer Wiedererkennung, außer der, die ſich vorfand, gut oder übel neueren Sitten angepaßt, oder vielmehr hineingezwängt. Freilich hat auch der Dichter dieſe Verwickelung nur ſo in der Eile abgefertigt und recht nachläßig hingepfuſcht. Scapins Streiche, denen zu lieb ſie bei Seite geſchoben wird, nehmen den erſten Platz ein: es fragt ſich, ob ſie ihn verdienen. Der griechiſche Phormio, ein Menſch, der, um mit jungen Geſellen zu ſchmauſen, ſie ſich durch allerlei gewagte Kniffe verbindlich macht, iſt ein anmuthiger und beſcheidner Schelm; Scapin gerade das Gegentheil. Er hätte nicht Urſache, ſo viel mit ſeinen Spitzbübereien zu prahlen: ſie ſind ſo albern angelegt, daß ſie billig nicht hätten gelingen ſollen. Der hirnloſeſte Blödſinn der beiden Alten reicht kaum hin, es glaublich zu machen, daß ſie ohne alle Schwierigkeit in eine ſo handgreifliche, grob geſponnene Schlinge hineingehn. So iſt es auch bis zur Abgeſchmacktheit unwahrſcheinlich, daß Zerbinette, die als Zigeunerin wohl wißen muß, wie man Spitzbübereien geheim zu halten hat, auf die Straße läuft, und dem erſten beſten Unbekannten, der dann Geront ſelbſt iſt, die durch Scapin am Geront verübte Betrügerei erzählt. Die Poſſe mit dem Sacke, wo Scapin den Geront hineinkriechen läßt, ihn davon trägt, und wie mit fremder Hand ausprügelt, iſt vollends ein ungehöriger Auswuchs. Boileau hat deswegen Molieren mit Grund vorgeworfen, er habe ohne Scham den Terenz mit dem Tabarin (dem Spaßmacher eines Marktſchreiers) verbunden. In der That hat Moliere hier einmal, nicht den welſchen Maſken, das iſt oft geſchehen,

ſondern den Pagliaſſen der Seiltänzer und Luftſpringer ihre Streiche abgeborgt.

Man muß es nicht aus der Acht laßen, daß die Betrügereien des Scapin eines der ſpäteſten Werke des Dichters ſind. Dieſes und verſchiedne andre aus derſelben Zeit, als Herr von Pourceaugnac, die Gräfin von Eſcarbagnas, und ſelbſt das letzte, der eingebildete Kranke, beweiſen genugſam, daß er mit dem Fortgange der Jahre nicht an künſtleriſcher Reife des Geiſtes zunahm, die ihm dergleichen loſe Arbeiten hätte verleiden müßen, und daß er manchmal etwas leichtſinnig für den Augenblick hinwarf, wann er wohl Muße gehabt hätte, die Nachwelt zu bedenken. Wenn er ſich zuweilen ſtrengeren Geſetzen unterwarf, ſo verdanken wir es mehr ſeinem Ehrgeiz und der Lüſternheit, auch mit unter die klaſſiſchen Schriftſteller des goldnen Zeitalters gezählt zu werden, als einem innern immer wachſenden Triebe nach auserleſener Vortrefflichkeit.

Jene oben erwähnten hohen Anſprüche der franzöſiſchen Kunſtrichter für ihren Liebling gründen ſich hauptſächlich auf die Frauenſchule, Tartüffe, den Miſanthropen und die gelehrten Frauen: Stücke, die allerdings mit großem Fleiß ausgearbeitet ſind. Wir bevorworten es ausdrücklich, daß wir das Urtheil über die einzelnen Schönheiten der Sprache und des Versbaues ganz und gar den einheimiſchen Kennern überlaßen. Dieſe Vorzüge ſind an einem Schauſpiele immer nur ein untergeordnetes Erforderniß, und die ungebührliche Wichtigkeit, die man in Frankreich darauf legt, wie ein Stück geſchrieben und verſificiert iſt, hat unſers Bedünkens auch im Tragiſchen der freien Entwickelung andrer weſentlicherer Beſtandtheile der dramatiſchen Kunſt Abbruch gethan. Unſre Einwendungen werden nur auf

den Geiſt und die Anlage dieſer Luſtſpiele im Ganzen gehen.

Das früheſte darunter, die Frauenſchule, ſcheint mir auch das vorzüglichſte: es hat am meiſten heitre Laune, raſchen Fortſchritt und komiſche Kraft. Die Erfindung, daß ein Mann, der ſchon über die Jahre zum Heiraten hinaus iſt, ein junges Mädchen geflißentlich zur Einfalt erzieht, um ſie ſich treu zu erhalten, und daß dieß gerade zum Gegentheil ausſchlägt, war nicht neu: noch kurz vor Moliere hatte ſie Scarron nach einer ſpaniſchen Novelle erzählend behandelt. Aber es war ein glücklicher Gedanke, dieſen Stoff für die Bühne zu bearbeiten, und die Ausführung iſt muſterhaft. Hier ſehen wir eine wirkliche und ſehr anziehende Verwickelung, keine ſtillſtehenden Erörterungen; Alles iſt gediegen aus Einem Stück, ohne fremde Hebel und zufällige Einmiſchungen, bis auf die etwas willkürliche Auflöſung vermittelſt einer Wiedererkennung. Die naiven Geſtändniſſe und unſchuldigen Liſten der Agnes ſind voller Anmuth; ſie bilden nebſt den unbeſonnenen Vertraulichkeiten des jungen Liebhabers gegen ſeinen unbekannten Nebenbuhler, und der verbißnen Wuth des Alten über beides, eine Reihe komiſcher Auftritte von der ergötzlichſten und zugleich feinſten Gattung.

Nur als ein Beiſpiel, wie wenig die Verletzung gewiſſer Wahrſcheinlichkeiten dem Vergnügen Eintrag thut, bemerken wir, daß ſich Moliere in Abſicht auf die Wahl des Schauplatzes große Freiheiten genommen hat. Wir wollen es nicht rügen, daß Arnolph ſich mit Agneſen, die er doch ſo ſehr eingeſchloßen hält, häufig auf der Straße oder einem offnen Platze unterredet. Aber wenn Horaz den Arnolph als den Freier ſeiner Geliebten nicht kennt und ihm Alles verräth, ſo iſt dieß nur zuläßig, weil Arnolph

bei ihr einen andern Namen führt. Horaz ſollte alſo den Arnolph in ſeinem eignen weit entlegenen Hauſe aufſuchen, nicht vor der Thür der Geliebten, wo er ihn immer trifft, ohne Argwohn daraus zu ſchöpfen. Warum rechnen alſo die franzöſiſchen Kunſtrichter dergleichen Wahrſcheinlichkeiten in der dramatiſchen Kunſt ſo hoch an, da ſie doch werden eingeſtehen müßen, daß ihre beſten Meiſter ſie nicht immer beobachtet haben?

Tartüffe iſt ein treffendes Gemälde der frömmelnden Heuchelei, jedermann zur Warnung aufgeſtellt; es iſt eine vortreffliche ernſthafte Satire, aber, einzelne Scenen ausgenommen, iſt es eben kein Luſtſpiel. Von der Auflöſung haben die Meiſten eingeſtanden, ſie ſei ſchlecht, weil ſie durch einen fremden Hebel bewirkt wird. Sie iſt es auch deswegen, weil die Gefahr des Orgon, von Haus und Hof gejagt und in's Gefängniß geworfen zu werden, gar nicht eine ſolche Verlegenheit iſt, wie er ſie wohl durch ſein blindes Zutrauen verdient hätte. Hier kommt die ernſthafte Abſicht des Werkes ganz zum Vorſchein, und die Lobrede auf den König iſt eine Zueignung, wodurch der Dichter ſich im Stücke ſelbſt dem Schutze Sr. Majeſtät bei den zu beſorgenden Verfolgungen der falſchen Frömmler unterthänigſt empfiehlt.

In den gelehrten Frauen hat ebenfalls der Spott über den Scherz die Oberhand, die Handlung iſt unbedeutend und im geringſten nicht anziehend, die Auflöſung nach Molieres Art fremdartig und willkürlich herbeigeführt. Doch dieſe techniſchen Unvollkommenheiten könnte man dem ſatiriſchen Gehalt zu lieb entſchuldigen. In Abſicht auf dieſen aber iſt die Darſtellung vermöge einer einſeitigen Richtung parteiiſch. Es kann dem komiſchen Dichter nicht zugemuthet

werden, daß er immer neben einer Narrheit die entgegengeſetzte vernünftige Geſinnung aufſtelle, vielmehr möchte er dadurch den Zweck der Belehrung allzu methodiſch kund geben. Zwei entgegengeſetzte Narrheiten laßen ſich neben einander gleich lächerlich ſchildern. Moliere hat hier die Ziererei einer falſchen Geſchmacksbildung und die Aufgeblaſenheit eines leeren Wißens verſpottet. Stolz auf eigne Unwißenheit und Geringſchätzung aller höheren Bildung verdienen es nicht weniger, und doch ſtreift das, was in dieſem Luſtſpiel als die richtige Denkart geſchildert wird, ganz nahe daran hin. Alle vernünftigen Perſonen des Stücks, der Hausvater und ſein Bruder, der Liebhaber und die Tochter, ja ſogar die ungrammatiſche Magd, wißen ſich etwas mit dem, was ſie nicht ſind, nicht haben, nicht wißen, und nicht zu ſein, zu haben, zu wißen ſuchen. Die beſchränkten Lehren des Chryſale über die weibliche Beſtimmung, die des Klitander über den geringen Nutzen der Gelehrſamkeit, ſo wie anderswo die Aeußerungen über das Maß von Bildung und Kenntniſſen, das für einen Mann von Stande ſchicklich ſei, waren allem Anſehen nach Molieres eigne Meinungen. Es läßt ſich darin eine Ader von einer gewiſſen Kammerdiener-Moral ſpüren, die auch über manche andre Punkte bei ihm zum Vorſchein kommt. Man kann ſie leicht aus ſeiner Erziehung und Lage begreifen, aber ſie gab ihm ſchwerlich Beruf dazu, der Lehrer der menſchlichen Geſellſchaft zu ſein. Daß Triſſotin am Ende durch niedrigen Eigennutz beſchimpft wird, iſt gehäßig, da unter ſeiner Perſon ein wirklicher noch lebender Gelehrter gemeint und ſogar der Name nur leicht verkleidet war. Schriftſtelleriſche Eitelkeit bewahrt wohl eher vor dieſem Fehler: für den Eigennutz ohne Ehrgefühl giebt es erſprießlichere Laufbahnen, als die eines Schriftſtellers.

Der Miſanthrop, der, wie man weiß, anfangs kalt aufgenommen ward, iſt noch weniger luſtig, als die beiden vorhergehenden Stücke; die Handlung rückt noch weniger, oder vielmehr es iſt gar keine darin, und die dürftigen Vorfälle, welche der dramatiſchen Bewegung nur ſcheinbar das Leben friſten, der Zwiſt mit Oront über das Sonett, und deſſen Schlichtung, die Entſcheidung des Proceſſes, wovon man immer nur hört, die Entlarvung der Celimene durch die Eitelkeit der beiden Marquis und durch die Eiferſucht Arſinoens, dieſe Vorfälle hängen nicht unter einander zuſammen. Deſſen ungeachtet iſt dieſe Anlage des Ganzen nicht einmal wahrſcheinlich. Es iſt auf ergründende Schilderung eines Charakters abgeſehen: ein Charakter offenbart ſich aber noch weit mehr in ſeinen Verhältniſſen zu Andern, als unmittelbar. Wie kommt Alceſt dazu, im Philint einen Freund gewählt zu haben, deſſen Geſinnungen den ſeinigen ſchnurſtracks entgegengeſetzt ſind? Wie kommt er dazu, in eine Coquette verliebt zu ſein, die durchaus nichts Liebenswürdiges hat, und bloß durch ihre böſe Zunge unterhält? Man kann ohne Uebertreibung ſagen, daß an dieſer Celimene kein gutes Haar iſt. Bei einem Charakter wie der des Alceſt iſt die Liebe kein flüchtiger Sinnenreiz, ſondern ein ernſtes Gefühl, aus dem Bedürfniß wahrer Vereinigung der Gemüther entſprungen. Sein Unwille gegen ſchmeichleriſche Falſchheit und hämiſche Verläumdung, woran es Celimene niemals fehlen läßt, brauſt ſo unhaltſam auf, daß der erſte Augenblick des Umgangs Alceſten für immer von ihr hätte entfernen müßen. Endlich iſt die Darſtellung zweideutig, und das iſt noch ihr größter Fehler. Die Gränze, bis wo-

hin Alceſt Recht und wo er Unrecht haben ſoll, dürfte ſchwer zu beſtimmen ſein, und ich fürchte, der Dichter hat hierin ſelbſt nicht klar geſehen. Schildert er doch den Philint mit ſeinen kahlen Entſchuldigungen des Weltlaufes und ſeiner ſchlaffen Nachgiebigkeit überall als den verſtändigen und liebenswürdigen Mann. Alceſt hat verzweifelt Recht gegen die ſaubre Celimene, und nur Unrecht in ſeiner unbegreiflichen Schwäche gegen ſie; er hat Recht in ſeinen Klagen über die Verderbniß der geſelligen Verfaßung; Niemand ſtreitet ihm wenigſtens die Thatſachen ab, die er anführt. Er hat Unrecht, ſeine Geſinnungen ſo heftig und unberufen zu äußern; aber da er einmal die zu friedlichem Auskommen erforderliche Verſtellung nicht über ſich gewinnen kann, ſo hat er vollkommen Recht, die Einſamkeit dem Leben in der Welt vorzuziehen. Rouſſeau hat dieſe Zweideutigkeit des Stückes ſchon gerügt, vermöge deren das Achtungswürdige ſelbſt lächerlich gemacht zu werden ſcheint. Sein Urtheil war nicht ganz unbefangen, denn ſein eigner Charakter und ſein Benehmen gegen die Welt hat eine auffallende Aehnlichkeit mit dem des Alceſt; überdieß verkennt er das Weſen der dramatiſchen Darſtellung, und verwirft ſie nach Beiſpielen einer zufälligen falſchen Richtung.

So ſteht es um die geprieſene Moralphiloſophie des Moliere in ſeinem angeblichen Meiſterſtück. Nach allem Obigen halte ich mich berechtigt, gegen die herrſchende Meinung zu urtheilen, daß es Molieren mit dem derben hausbacknen Komiſchen am beſten gerieth, und daß ihn ſein Talent wie ſeine Neigung ganz für die Poſſen hätte entſcheiden ſollen, dergleichen er auch bis an das Ende ſeines Lebens ſchrieb. Zu ſeinen ernſthafteren Stücken in Verſen ſcheint er immer einen Anlauf genommen zu haben: man ſpürt

etwas Zwanghaftes in der Anlage und Ausführung. Sein Freund Boileau theilte ihm vermuthlich ſeine Anſicht von einem korrekten Spaß, von einem gravitätiſchen Lachen mit, und ſo entſchloß ſich Moliere nach dem Carnaval ſeiner Poſſen zuweilen zu der Faſten-Diät des regelmäßigen Geſchmacks, und verſuchte mit einander zu vereinbaren was ſeiner Natur nach unvereinbar iſt, Würde und Luſtigkeit. Jedoch finde ich ſchon in ſeinen proſaiſchen Stücken Andeutungen von jener didaktiſchen und ſatiriſchen Ader, die der komiſchen Gattung eigentlich fremd iſt, z. B. in ſeinen beſtändigen Angriffen auf die Aerzte und Advocaten, in den Erörterungen über den wahren Weltton u. ſ. w., womit er wirklich rügen, widerlegen, belehren, und nicht bloß beluſtigen will.

Molieres klaſſiſches Anſehen erhält ſeine Stücke auf der Bühne, (Wenn ſie nicht im Beſitze wären, ſo würde ſchon die Unanſtändigkeit mancher Scenen verſchiedne ausſchließen, da das heutige Publikum, wiewohl vermuthlich nicht weniger verderbt, als das damalige, die ſittſamen Bemäntelungen leidenſchaftlich liebt. Wenn ein Stück von Moliere aufgeführt wird, ſo iſt das Haupttheater von Paris meiſtens eine wahre Wüſtenei, wofern nicht irgend ein beſonderer Umſtand die Zuſchauer herbeizieht. Seit dieſe Vorleſungen gehalten wurden, hat man in Paris, zu großem Aergerniß der kritiſchen Zionswächter, den George Dandin ausgepfiffen; vermuthlich nicht bloß der Unanſtändigkeit wegen. Was man auch ſagen mag, um die Moral des Stückes zu retten, die Vorrechte der höheren Stände werden darin auf eine empörende Art geltend gemacht, und es endigt mit dem ſchamloſen Triumph des Uebermuthes und der Verderbtheit über ſchlichte Rechtlichkeit), wiewohl ſie im Ton und in den Sitten fühlbar veraltet ſind. Dieſe Gefahr bedroht unvermeidlich

den Luſtſpieldichter von der Seite, wo ſeine Darſtellung nicht auf poetiſchem Grunde ruht, ſondern durch die Proſa der äußern Wirklichkeit beſtimmt wird. Zu den individuellſten Porträten Molieres ſind die Urbilder längſt verſchwunden. Der Luſtſpieldichter, der auf Unſterblichkeit Anſpruch macht, muß in der Charakterzeichnung und Anlage des Plans hauptſächlich auf diejenigen Motive bauen, die immer verſtändlich bleiben, weil ſie nicht bloß in den Sitten eines Zeitalters, ſondern in der menſchlichen Natur liegen.

Dreiundzwanzigſte Vorleſung.

(Fortſetzung.) Luſtſpiele außer denen Molieres: Corneille, Scarron, Racine, Bourſault. Regnard, Legrand. Luſtſpiele aus der Zeit der Regentſchaft; Destouches und Marivaux; Piron und Greſſet. Neuere.

Neben Moliere haben wir nur wenige ältere oder gleichzeitige Luſtſpiele zu bemerken.

Von Corneille, der ſich früher als durch ſeine Trauerſpiele, durch Bearbeitung ſpaniſcher Luſtſpiele einen Namen gemacht hatte, iſt nur eins, der Lügner nach Lope de Vega, auf der Bühne geblieben, und auch dieſes verräth, wie uns dünkt, kein komiſches Talent. Der Dichter, an Stelzen gewöhnt, bewegt ſich ungelenk in einer Gattung, deren erſte Erforderniſſe Anmuth und Leichtigkeit ſind.

Scarron, der ſich auf nichts verſtand als auf Traveſtieren, hat dieſen Handgriff an verſchiednen aus dem Spaniſchen entlehnten Luſtſpielen ausgeübt, wovon zwei, Jodelle oder der Bediente als Herr und Don Japhet von Armenien, vor nicht langer Zeit noch zuweilen als Carnavalspoſſen gegeben worden ſind, und immer viel Glück gemacht haben. Die Verwickelung im Jodelle, die dem Don Franciſco de Roxas gehört, iſt vortrefflich; die Schreibart und die Zu=

thaten des Scarron haben ſie nicht anders entſtellen können. Alles Unfeine, Ekle, Geſchmackwidrige rührt von dem nicht unberühmten franzöſiſchen Schriftſteller aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten her, der es der ſpaniſchen Dichtung ganz gegen ihren zarten Geiſt aufgedrängt hat. Dieſen burlesken Ton, der in manchen Sprachen geduldet werden kann, hat ſich die franzöſiſche ſeitdem mit Recht unterſagt, weil ſie, ſobald ſie nicht mit ſehr vornehmer Wahl geſprochen und geſchrieben wird, geradezu in widerwärtige Pöbelhaftigkeit verfällt. Don Japhet ſtellt noch roher die Myſtification eines ungeſchlachten Narren vor. Das Original gehört zu der Gattung, welche die Spanier comedias de figuron nennen: ohne Zweifel hat Scarron es ebenfalls verdorben. Das Schlimmſte iſt, daß ſeine Ueberladungen fratzenhaft ſind, ohne luſtig zu ſein.

Einen ganz andern Weg der Nachahmung als den damals üblichen ſchlug Racine ein, indem er zu ſeinen Proceßführern den Gedanken aus dem Ariſtophanes ſchöpfte. In dieſer Hinſicht iſt das Stück einzig in ſeiner Art geblieben. Die Handlung iſt nur ein leichtes Gaukelwerk, aber die dargeſtellten Narrheiten gehören Einem Kreiße an, und runden ſich nebſt der Nachäffung der Gerichtsbedienten und Advocaten zu einem vollſtändigen Ganzen. Viele Zeilen ſind zugleich witzige Einfälle und Charakterzüge, andre Scherze haben jene ſcheinbar zweckloſe Luſtigkeit, welche nur ächte komiſche Begeiſterung eingeben kann. Racine dürfte ein ſchlimmer Nebenbuhler für Moliere geworden ſein, wenn er hätte fortfahren wollen, das hier bewährte Talent auszuüben.

Von einem jüngern Zeitgenoßen und Gegner Molieres, Bourſault, haben ſich noch einige Luſtſpiele auf der Bühne

erhalten, ſämmtlich zu der Nebenart gehörig, welche die Franzoſen pièces à tiroir, Schubladenſtücke, nennen, und wovon Moliere in ſeinem Ueberläſtigen das erſte Beiſpiel gegeben hatte. Dieſe Gattung hat, in Abſicht auf die Zufälligkeit der Auftritte, die an einem gemeinſchaftlichen Anlaße aufgereiht ſind, Aehnlichkeit mit den Mimen der Alten; ſie ſollte es daher auch in der genauen Nachahmung individueller Eigenheiten haben. Beſonders ſind ſolche Gegenſtände günſtig, wobei die mimiſche Kunſt, im engeren Sinn des Wortes, glänzen kann, wenn z. B. derſelbe Schauſpieler immer in andern Verkleidungen mit verſtelltem Ton und Weſen wiederkommt. Auch iſt es rathſam, ſich auf Einen Akt zu beſchränken, weil ſonſt der Mangel an dramatiſchem Fortſchritt und die Einförmigkeit der Veranlaßung bei allem Wechſel im Einzelnen leicht Ungeduld erregt. Bourſaults Stücke, ſonſt nicht ohne Verdienſt, ſind zu weitläuftig in fünf Aufzüge ausgeſponnen. Es war ein fruchtbarer und eigenthümlicher Gedanke, den Aeſop, einen als Knecht gebornen und mißgeſtalteten Weiſen im Beſitz der Hofgunſt darzuſtellen. Aber in den beiden Stücken, Aeſop in der Stadt und Aeſop am Hofe, ſind die Fabeln, denen man am Schluße jedes bedeutenden Auftrittes entgegen ſieht, in weitſchweifiger Moral ertränkt; ſie ſind ganz aus dem Dialog herausgehoben, ſtatt darein verflochten zu ſein, wie es die Fabel des Menenius Agrippa bei'm Shakſpeare iſt, und die modernen Sitten paſſen nicht zu dieſer kindlichen Belehrungsweiſe. In dem galanten Merkur bringen allerlei wunderliche Originale bei dem Schreiber eines Wochenblattes jeder ſein Anliegen vor. Dieſe Einfaßung und manche der unterhaltendſten Ausfüllungen ſind, wo ich nicht irre, von einem beliebten deutſchen Schauſpielſchreiber ohne Angabe der Quelle benutzt worden.

Erſt geraume Zeit nach Molieres Tode trat Regnard auf, dem gewöhnlich der nächſte Rang nach jenem eingeräumt wird. Er war eine Art von Abenteurer, der, nachdem er ſich viel in der Welt umgetrieben, zu dem Gewerbe eines dramatiſchen Schriftſtellers griff, und ſich zwiſchen dem unter Gherardi noch fortblühenden italiäniſchen Theater, wofür er die franzöſiſchen Scenen entwarf, und der Ausarbeitung regelmäßiger Luſtſpiele in Verſen theilte. Sein erſtes, der Spieler, wird mit Recht am meiſten gelobt. Der Verfaßer kannte dieſe Leidenſchaft und Lebensweiſe aus eigner Erfahrung: es iſt ein Gemälde nach der Natur, mit kräftigen Zügen, jedoch ohne Uebertreibung ausgeführt: und auch die Verwickelung und Umgebungen, bis auf ein paar Caricaturen, deren man hätte entübrigt ſein mögen, ſind zweckmäßig erſonnen. Der Zerſtreute hat nicht nur die Mängel der methodiſchen Charakterſtücke an ſich, die ich anderswo rügte. Es iſt kein eigentlicher Charakter; die Irrungen, welche die fehlerhafte Gewöhnung, mit ſeinen Gedanken abweſend zu ſein, verurſacht, ſehen ſich alle ähnlich, es iſt keine Steigerung darin: ſie möchten daher in einem Nachſpiele zur Unterhaltung ausreichen, verdienten aber nicht das weitläuftige Gerüſt eines Luſtſpiels in fünf Aufzügen. Regnard hat faſt nur eine Reihe von Anekdoten dramatiſiert, die Labruyere unter dem Namen eines Charakters zuſammengereiht hatte. Die Ausführung des Univerſal-Erben beweiſt mehr komiſches Talent, welches aber, wegen eines aus Mangel an ſittlichem Gefühl entſprungenen Fehlgriffs in der Anlage des Ganzen nur verſchwendet iſt. Laharpe erklärt dieſes Stück für das Meiſterwerk komiſcher Luſtigkeit. Nun in der That, das iſt eine Luſtigkeit, welche einen Stein erbarmen müßte; ſo aufheiternd, wie das Grinſen eines Todten-

kopfes. Welch ein Gegenſtand, um darüber zu ſpaßen: ein gebrechlicher dem Tode naher Greis, den junge Taugenichtſe um ſeine Erbſchaft plagen, dem man ein falſches Teſtament unterſchiebt, während er bewußtlos, wie man glaubt, im Sterben liegt. Wenn es wahr iſt, daß dieſe Auftritte auf dem franzöſiſchen Theater immer unglaublich viel zu lachen gegeben, ſo würde es bei den Zuſchauern denſelben gefühlloſen Leichtſinn verrathen, der uns an dem Verfaßer empört. Wir haben ſchon anderswo gezeigt, wie bei ſcheinbarer Gleichgültigkeit ſittliche Schonung dem Komiker weſentlich iſt, weil die bezweckten Eindrücke unausbleiblich zerſtört werden, ſo wie ſich Unwillen oder Mitleiden einmiſcht.

Ein Zeitgenoße Regnards war der Schauſpieler Legrand, einer der erſten Luſtſpieldichter, die im verſificierten Nachſpiele geglänzt, worin die Franzoſen ſeitdem ſo viel artige Kleinigkeiten aufzuweiſen haben. Er iſt aber zu weit geringerm Nachruhme gelangt als Regnard, man ſehe nur, wie geringſchätzig Laharpe ihn abfertigt. Dennoch würden wir ihn als Künſtler ſehr hoch ſtellen, wenn er auch nichts weiter gedichtet hätte, wie den König im Schlaraffenlande, le roi de Cocagne, eine bunte Wunderpoſſe, ſprühend von dem ſo ſelten in Frankreich einheimiſchen phantaſtiſchen Witz, beſeelt von jenem heitern Scherz, der, wiewohl bis zum Taumel der Fröhlichkeit ausgelaßen, harmlos um Alles und über Alles hingaukelt. Wir möchten es eine zierliche und ſinnvolle Tollheit nennen; ein anſchauliches Beiſpiel, wie die Gattung des Ariſtophanes, oder vielleicht genauer zu reden, die des Eupolis *), der ja auch das Mährchen vom Schlaraffenlande dramatiſiert hatte, mit Vermeidung ihrer Anſtößig-

*) S. Erſten Theil. S. 207 u. 208.

keiten und ohne perſönlichen Spott, auf unſrer Bühne erſcheinen dürfte. Und doch kannte Legrand die alte Komödie gewiß nicht, und ſein eignes Genie (wir ſtehen nicht an, dieſen Ausdruck zu gebrauchen) hatte ihn auf die Erfindung gebracht. Die Ausführung iſt ſo ſorgfältig wie in einem regelmäßigen Luſtſpiel; von dieſer Gattung wird es aber in der franzöſiſchen Meinung ſchon durch die dargeſtellte wunderbare Welt, einige Decorationen und hier und da angebrachte Muſik ausgeſchloßen. Ueberhaupt zeigen ſich die franzöſiſchen Kunſtrichter gleichgültig oder parteiiſch gegen jede Regung ächter Phantaſie. Sollen ſie Ehrerbietung vor einem Werke hegen, ſo muß es eine gewiſſe Mühſeligkeit der Beſtrebungen an ſich tragen. Unter einem leichtſinnigen Volke haben ſie ſich den Ehrenpoſten der Pedanterei zugeeignet: ſie verwechſeln den ſcherzenden Leichtſinn, der gar wohl mit künſtleriſcher Tiefe vereinbar iſt, mit dem unter ihren Landsleuten als Naturgabe oder Naturfehler ſo häufigen Leichtſinn aus Oberflächlichkeit.

Das achtzehnte Jahrhundert hat in Frankreich viele Luſtſpieldichter vom zweiten und dritten Range hervorgebracht, aber keinen überlegenen Geiſt, durch den die Kunſt wirklich einen Schritt vorwärts gethan hätte, weswegen ſich denn der Glaubensartikel von Molieres Unübertrefflichkeit noch mehr feſtgeſetzt hat. Da wir hier nicht Raum haben, alles Einzelne beurtheilend durchzugehen, ſo wollen wir dem etwa noch zu erwähnenden einige Bemerkungen über den allgemeinen Geiſt des franzöſiſchen Luſtſpiels voranſchicken.

Der Mangel an leichter Beweglichkeit und die allzu weitläuftigen Erörterungen im ſtillſtehenden Geſpräch haben ſich mehr oder weniger ſeit Moliere fortgeerbt, ſo wie auf dieſen im Zuſchnitt ſeiner ſogenannten regelmäßigen Stücke

die in der tragiſchen Darſtellung geltenden Conventionen unverkennbar Einfluß gehabt haben. Das franzöſiſche Luſtſpiel in Verſen hat ſeine Tiraden, gerade wie das Trauerſpiel. Dazu kam noch ein andrer Umſtand, um einen gewiſſen Zwang des Ceremoniells darin einzuführen. Das Luſtſpiel andrer Völker iſt meiſtens aus ſehr begreiflichen Gründen in den bürgerlichen Kreiß herabgeſtiegen, das franzöſiſche hingegen ſpielt gewöhnlich in den oberen Klaſſen der Geſellſchaft. Man ſpürt auch hier den Einfluß des Hofes als des Mittelpunktes der geſammten National-Eitelkeit. Diejenigen Zuſchauer, welche in der Wirklichkeit keinen Zutritt zur großen Welt hatten, waren doch geſchmeichelt, auf der Bühne mit Marquis und Chevaliers umzugehen, und während der Dichter die modigen Thorheiten verſpottete, ſuchten ſie etwas von jenem beneideten privilegierten Welttone zu erhaſchen. Die Geſellſchaft ſchleift die Ecken der Charaktere ab; die Jagd auf das Lächerliche iſt ihre einzige Unterhaltung, und ſie übt daher in der Geſchicklichkeit, gegen die Beobachtungen Anderer auf ſeiner Hut zu ſein. Hier fällt jenes natürliche, treuherzige und dadurch jovialiſche Komiſche der bürgerlichen Stände weg, und es wird ein andres erſt durch die Geſellſchaft eingeimpftes an die Stelle geſetzt, was die fade Leerheit einer ſo zweckloſen Lebensweiſe an ſich trägt. Nicht mehr das Leben, ſondern die Geſellſchaft, dieſe immer fortgeſetzte Unterhandlung zwiſchen ſtreitenden Eitelkeiten, die doch nie zu einem wahren Friedensſchluße kommen können, iſt der Gegenſtand dieſer Luſtſpiele, zu denen das geſtickte Kleid, der Hut unter dem Arm und der Degen an der Seite weſentlich gehört: und alle Charakteriſtik beſchränkt ſich auf die Geckenhaftigkeit der Männer und die Coquetterie der Frauen. Der gehaltleeren Einförmigkeit dieſer Schilderungen muß leider

die Verderbtheit der ſittlichen Grundſätze häufig zur Würze dienen, welche unverhohlen zur Schau zu tragen, beſonders ſeit dem Tode Ludwigs des Vierzehnten bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus, unter der Regentſchaft und der Regierung Ludwigs des Fünfzehnten, mit zum Modeton gehörte. In dieſem Zeitraume iſt der Charakter des Frauengünſtlings, des homme à bonnes fortunes, der im Tone des Ueberdrußes mit der Menge allzuleichter Eroberungen prahlt, nicht von dem Luſtſpieldichter erfunden, ſondern mit porträtmäßiger Wahrheit aufgefaßt, wie ſo viele Memoiren des vorigen Jahrhunderts, bis auf die eines Beſenval herunter, beweiſen. Wir ſtoßen uns an die unverſchleierte Sinnlichkeit in den Liebeshändeln des griechiſchen Luſtſpiels; aber die Griechen dürften die mit verheirateten Frauen bloß aus leichtſinniger Eitelkeit angezettelten Liebeshändel im franzöſiſchen Luſtſpiele noch viel anſtößiger gefunden haben. Ausſchweifende Sinnlichkeit hat am Ende ihre von der Natur ſelbſt geſetzten Gränzen; wenn aber Eitelkeit ſich die Rolle einer ſchon entnervten und erloſchenen Sinnlichkeit anmaßt, ſo erzeugt ſie eine bodenloſe Verderbniß. Sei es, daß die Dichter, wenn ihre Stutzer die Ehe zum beſtändigen Gegenſtande des Spottes machen, und ihre ſittliche Freigeiſterei beſonders in Bezug auf die Verhältniſſe mit Frauen auskramen, die Abſicht hatten, dieß als eine damals herrſchende Verkehrtheit zu rügen, ſo bleibt die Aufſtellung immer gefährlich. Die große Welt, welche der Zahl der Perſonen nach die kleine iſt und ſich doch für die einzige von Bedeutung hält, dürfte man wohl nicht hoffen dadurch zu beßern; und für die übrigen Stände hat das Beiſpiel jener, wegen des äußern Glanzes, der ſie umgiebt, nur allzu viel Verführeriſches. Was aber die Tauglichkeit zum Luſtſpiele betrifft,

ſo iſt dieſe ſchlaffe Verderbtheit ganz und gar nicht ergötzlich, und bei vielen Stücken, worin die vornehmen Gecken den Ton angeben, z. B. im Chevalier nach der Mode von Dancourt, ſpürt man nicht bloß Langeweile, ſondern eine abſtoßende Widerwärtigkeit in dem zugleich unpoetiſchen und unnatürlichen wiewohl wahren Gemälde vollendeter ſittlicher Auflöſung.

Von der Zahl der Schriftſteller, welche dieſer Vorwurf hauptſächlich trifft, ſind Destouches und Marivaux auszunehmen, fruchtbare oder wenigſtens fleißige Luſtſpieldichter, jener in Verſen, dieſer in Proſa. Sie machten unter ihren Zeitgenoßen in der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ein bedeutendes Glück, aber nur eine geringe Anzahl ihrer Arbeiten hat Beide auf der Bühne überlebt. Destouches war ein gemäßigter, nüchterner, wohlmeinender Autor, der mit großer Anſtrengung regelmäßige Luſtſpiele zuſammenſchrieb, an denen er ſich von der Länge der fünf Aufzüge nichts erließ, und worin außer der pflichtmäßigen Munterkeit Liſettens und ihres geliebten Frontin oder Paſquin eben nichts luſtig iſt. Kein überflüßiger Muthwille ſetzte ihn dabei in Gefahr, aus dem vornehmen Ton des vermeinten höheren Komiſchen in die Vertraulichkeiten der ſo verachteten Poſſen zu verfallen. Mit einem mittelmäßigen Talent, ohne Laune und faſt ohne Heiterkeit, weder ſinnreich im Erfinden, noch von tiefer Einſicht in die menſchlichen Gemüther und Verhältniſſe, hat er doch durch einige ſeiner Hervorbringungen, den Ruhmredigen, den verheirateten Philoſophen und allenfalls den Unentſchlüßigen rühmlich gezeigt, was treuer beſcheidner Fleiß vermag. Andre Stücke, z. B. der Undankbare, der Sonderling, ſind durchgeführte Mißgriffe, woran man ſieht, wie ein Dichter, der dem Tartüffe

und dem Miſanthropen als den höchſten Muſtern nacheifert, was Destouches offenbar in ſeiner ganzen Laufbahn wollte, nur noch einen Schritt zu thun hat, um das Weſen der komiſchen Kunſt ganz zu verkennen. Jene beiden Werke Molieres ſind für ſeine Nachfolger nicht Leitſterne, ſondern wahre Hemmungspunkte geworden. Sobald ein Luſtſpieldichter in der Vorrede dem Miſanthropen als ſeinem Vorbilde huldigt, weiß ich auch ſchon, worauf ſein Streben hinausläuft. Er wird für den trüben bedingten Ernſt des proſaiſchen Lebens und für proſaiſche Nutzanwendungen, denen man den Achtung gebietenden Namen Moral aufprägt, die Begeiſterung des Scherzes und alle wirklich poetiſche Unterhaltung aufopfern.

Daß Marivaux manieriert iſt, wird in Frankreich ſo allgemein anerkannt, daß man für ſeine Manier ſogar eine eigne Benennung, das Marivaudage, erfunden hat. Indeſſen iſt dieſe Manier wenigſtens ſein eigen, und auf den erſten Blick nicht ungefällig. Feinheit des Geiſtes iſt dem Marivaux nicht abzuſprechen, nur iſt ſie mit einer gewiſſen Kleinlichkeit gepaart. Wir haben es als die feinſte Art des Komiſchen der Beobachtung gerühmt, wenn eine Eigenſchaft ſich gerade dann am meiſten kund giebt, wann ihr Beſitzer ſie am wenigſten an ſich argwöhnt, oder ſie am gefliſſenſten verbergen will. Dieß hat Marivaux auf die Leidenſchaften angewandt, und allerdings gehört die Naivetät unwillkürlich ſich verrathender Regungen in die komiſche Sphäre. Wenn nur dieſe Naivetät bei ihm nicht eine künſtlich zubereitete, um die Gunſt buhlende, faſt möchte man ſagen eine ſelbſtgefällige wäre! Es iſt wie das Verſteckenſpielen der Kinder, die in ihrem Winkel keine Ruhe halten können, ſondern immer mit dem Kopfe hervorgucken, ob man ſie nicht bald

entdecken wird; ja zuweilen, was noch ſchlimmer, wie das Schielen durch einen Fächer, den man ſich aus gezierter Sittſamkeit vorhält. Das Ziel ſieht man bei'm Marivaux immer vom Anfange an voraus, die ganze Aufmerkſamkeit wird alſo auf den Weg gelenkt, worauf er uns bis dahin führen wird. Dieß wäre eine künſtleriſche Richtung der Darſtellung, wenn dieſe nicht in das Unbedeutende und Oberflächliche ausartetete. Kleine Neigungen werden durch kleine Triebfedern verſtärkt, auf kleine Proben geſtellt, mit kleinen Schritten einer Entſcheidung näher gebracht. Meiſtens dreht ſich Alles um eine Liebeserklärung, welche hervorzulocken allerlei verſtohlne Lockungen verſucht, oder anzubringen allerlei leiſe Andeutungen gewagt werden. Marivaux hat weder Charaktere geſchildert, noch Intriguen erſonnen. Der ganze Knoten iſt meiſtens ein nicht ausgeſprochnes Wort, das immer auf den Lippen ſchwebt, und oft ziemlich willkürlich zurückgehalten wird. Er iſt ſo einförmig in ſeinen Motiven, daß, wenn man eins ſeiner Stücke recht aufmerkſam geleſen hat, man ſie alle kennt. Demungeachtet würden wir ihn über die ſteifen Nachahmer ſtellen; es iſt ſogar aus ihm zu lernen, weil er eine, wiewohl ſehr eingeſchränkte, doch eigenthümliche Anſchauung vom Weſen des Komiſchen hatte.

Als Meiſterſtücke in der Gattung des regelmäßigen verſificierten Luſtſpiels werden noch zwei einzelne Werke von ein paar Schriftſtellern genannt, die hier vielleicht mehr Anſtrengung aufgewendet, aber in andern Fächern ihr natürliches Talent freier entfaltet haben: die Metromanie von Piron, und der Boshafte von Greſſet. Die Metromanie iſt nicht ohne launige Eingebung gedichtet. In dem jungen von der Verſewuth beſeßenen Manne wollte Piron gewiſſer-

maßen ſich ſelbſt ſchildern: allein, wie man immer ſäuberlich zu Werke zu gehen pflegt, wenn man ſich ſelbſt zum Beſten hat, ſtattet er ſeinen Helden neben der liebenswürdigen Thorheit mit Geiſt, Edelmuth und gutem Herzen aus. Dieſe glimpfliche Schonung iſt der komiſchen Keckheit nicht ſonderlich günſtig. Der Boshafte iſt eins von den trübſeligen Luſtſpielen, die einem Timon zur Beſtätigung ſeines Abſcheues vor der menſchlichen Geſellſchaft willkommen ſein mögen, auf geſellige und heitre Geiſter aber nicht anders als peinlich wirken können. Was ſoll uns die Schilderung eines ſchwarzen Gemüthes, das, von allen menſchlichen Gefühlen ausgehöhlt, ſeine Eitelkeit an kaltem Hohne über Alles weidet, und einzig aus zweckloſer Schadenfreude geſchäftig iſt; was ſoll uns, ſage ich, eine ſolche ſittliche Mißgeſchaffenheit, die kaum als Hebel tragiſcher Ereigniſſe zu dulden wäre, hier, wo ſie nur häuslichen Unfrieden und kleine Verwirrungen hervorbringt?

Dennoch ſollen nach dem Ausſpruche franzöſiſcher Kunſtrichter dieſe drei Luſtſpiele, der Ruhmredige, die Metromanie und der Boshafte, das Einzige ſein, was das achtzehnte Jahrhundert Molieren entgegenzuſetzen hat. Wir würden den alten Hageſtolz von dem jüngſt verſtorbnen Collin d'Harville weit höher ſtellen, aber dieſes ächte Sittengemälde, für das in Molieres Werken ſich eben kein Maßſtab findet, lieber mit denen des Terenz vergleichen. Feine und treffende Charakteriſtik iſt darin auf das glücklichſte mit einer die Theilnahme ſpannenden Verwickelung vereinigt, und Alles durch eine gewiſſe Milde der Geſinnung verſchmolzen.

Vierundzwanzigſte Vorleſung.

(Fortſetzung.) Die heroiſche Oper: Quinault. Operette und Vaudeville. Diderots verſuchte Umſchaffung des Theaters. Rührendes Drama. Beaumarchais. Melodramen. Vorzüge und Mängel der Schauſpielkunſt.

Nach einigen Bemerkungen über die Nebengattungen der Oper, der Operette und des Vaudeville, wollen wir mit einem Ueberblick des heutigen Zuſtandes der franzöſiſchen Bühne auch in Bezug auf die Schauſpielkunſt, ſchließen.

In der ernſthaften, heroiſchen, wir möchten lieber ſagen idealiſchen Oper haben wir nur einen wenig mehr geleſenen Dichter aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten, Quinault, dieſen aber mit großem Lobe anzuführen. Boileau hat ihn frühzeitig als Trauerſpieldichter verunglimpft; ſpäter machte er in einer andern Gattung, im muſikaliſchen Drama, viel Glück. Mazarin hatte den Geſchmack an der italiäniſchen Oper in Frankreich eingeführt; Ludwig wollte auch durch die äußere Pracht der Schauſpiele, durch Decoration, Maſchinerie, Muſik und Tanz mit den Ausländern wetteifern oder ſie überglänzen, es ſollten Hoffeſte dadurch gefeiert werden, und dieß veranlaßte Molieren ſeine fröhlichen, dann Quinault

ſeine ernſthaften Singſpiele für die Muſik des Lulli zu erfinden. Ich bin nicht genugſam in der älteren Litteratur der italiäniſchen Oper bewandert, um es mit Gewißheit entſcheiden zu können, aber mir kommt vor, als hätte Quinault auch hier mehr nach ſpaniſchen, als italiäniſchen Vorbildern gearbeitet, und inſonderheit von den Feſtſpielen des Calderon im Allgemeinen die Form ſeiner Opern und ihrer oft allegoriſchen Vorſpiele hergenommen. Freilich iſt die poetiſche Ausſchmückung unendlich magerer, weil Alles zum Behuf der Muſik in's Kurze gezogen werden mußte, und die Natur der franzöſiſchen Sprache und Verſification jenen üppigen Prunk, jene verſchwenderiſche Fülle nicht duldete. Allein die Opern des Quinault ſind doch in ihrer leichten Bewegung wirklich phantaſtiſch, und die ernſthafte Oper kann meines Bedünkens den Reiz des Wunderbaren nicht entbehren, ohne auf die Länge einſchläfernd zu werden. In ſo fern finde ich den Quinault für die Beſtimmung ſeiner Gattung auf einem weit richtigeren Wege, als der war, den lange nach ihm Metaſtaſio einſchlug. Der letztere hat vortrefflich für die Bedürfniſſe melodiſcher, bloß Empfindungen ausdrückender Muſik geſorgt; aber wo giebt er die mindeſte Veranlaßung zur imaginativen? Daß Quinault dem Geſchmacke ſeines Volkes die Einmiſchung des Scherzhaften aufoferte, deswegen wird er gelobt, ich weiß nicht ob mit ſo großem Recht; dagegen tadelt man an ihm das Spielende im Ausdruck der Empfindungen. Iſt es billig, von einer leichten Gaukelei die Strenge des tragiſchen Kothurns zu fordern? Warum ſollte die Poeſie nicht auch ihre Arabeſken haben? Ich glaube ſo ſehr als irgend wer ein Feind des Manierierten zu ſein; allein man verſtändige ſich über den Grad von Natur und Wahrheit, der von jeder Gattung zu

erwarten ſteht und einzig darin möglich iſt. Die Verſe des Quinault haben keine andere Naivetät und Einfalt, als die des Madrigals; wenn ſie dann und wann in's Süßliche fallen, ſo drücken ſie andre Male eine ſchmachtende Zärtlichkeit mit Anmuth und ſanftem Wohlklange aus. Die Oper ſollte den Zaubergärten Armidens gleichen, von denen Quinault ſagt:

Dans ces lieux enchantés la volupté préside;

man ſollte aus den wollüſtigen Träumen des Gefühls nur zu den Bezauberungen der Phantaſie aufgeweckt werden. Wenn man ſich einmal ſtatt wirklicher Menſchen Weſen denkt, die keine andre Sprache als Geſang haben, ſo liegt es ganz nahe, ſie ſich auch als Geſchöpfe vorzuſtellen, die kein andres Geſchäft ihres Daſeins kennen, als Liebe, dieſes auf der Gränze der geiſtigen und ſinnlichen Welt ſchwebende Gefühl; und die erſte Erfindung wird durch die zweite wieder natürlich.

Quinault iſt ohne Nachfolger geblieben, und wie tief ſtehen die heutigen franzöſiſchen Opern, ſowohl in der Erfindung als Ausführung, unter den ſeinigen! Man hat auf das Heroiſche und Tragiſche gedrungen, in einer Gattung, wo die rechte Wirkung davon doch nicht zu erreichen ſteht. Statt mythologiſche Stoffe oder aus den Ritter- und Schäfer-Romanen entlehnte mit phantaſtiſcher Freiheit zu behandeln, hat man ſich an hiſtoriſche nach dem Zuſchnitt des Trauerſpiels gebunden; und durch dieſen ſchwerfälligen Ernſt und die Pedanterei der Regeln hat man es dahin gebracht, daß die Langeweile in der Oper mit bleiernem Scepter regiert. Die Mißſtände von Seiten der Muſik: die geringe Tauglichkeit der franzöſiſchen Sprache zur Compoſition in einem höheren Stil, als in dem leichter Nationalmelodien, die accentloſe Willkür der Recitative, die ſchreiende Bra-

vour der Sänger, überlaßen wir den Kennern dieſer Kunſt zu rügen.

Bei beſcheidneren Anſprüchen befriedigt die komiſche Oper oder Operette die für ſie gültigen Kunſtforderungen weit beßer. Schon in Abſicht auf die Compoſition, weil dieſe hier mehr einen bloß nationalen Ton anſtimmen darf und ſoll. Der Uebergang vom Geſang zur Rede ohne alle muſikaliſche Begleitung oder Erhöhung, den Rouſſeau als eine unſtatthafte Vermiſchung zweier Darſtellungsweiſen tadelt, mag dem Ohr mißfallen, auf den Bau der Stücke hat er unſtreitig vortheilhaft gewirkt. In den gewöhnlich kaum halb verſtandnen, ſelten mit Aufmerkſamkeit angehörten Recitativen läßt ſich eine nur mäßig verwickelte Anlage nicht mit gehöriger Klarheit entwickeln. Deswegen wird in der italiäniſchen Opera buffa die Handlung gänzlich vernachläßigt, und ſie bietet nebſt der groteſken Ueberladung nur einförmige Situationen dar, die gar nicht aus der Stelle rücken wollen. Die komiſche Oper der Franzoſen hingegen, wiewohl der Raum, welchen die Muſik einnimmt, keine gründliche dramatiſche Entfaltung verſtattet, iſt für die Wirkung auf der Bühne berechnet, und ſpricht die Einbildungskraft gefällig an. Der Regelnzwang hat hier die Dichter nicht abgehalten, ihren theatraliſchen Einſichten zu folgen. Daher fehlt es dieſen flüchtigen Hervorbringungen nicht an der Beweglichkeit, dem Leben, dem Reiz, die ich in den kunſtgerechteren dramatiſchen Werken der Franzoſen häufig vermiße. Die ausgezeichnete Gunſt, womit die Operetten eines Favart, Sedaine und einiger ſpäteren, zum Theil noch lebenden Dichter auch bei uns immer wieder geſehen werden, nachdem das gebietende Anſehen fremder Litteratur längſt aufgehört und der deutſche Geſchmack ſich entſchieden gegen das franzöſiſche Trauerſpiel erklärt hat, dieſe

Gunſt läßt ſich keineswegs bloß auf die Rechnung der Muſik ſchreiben; es iſt in der That poetiſches Verdienſt darin. Um nur Ein Beiſpiel aus vielen anzuführen, ſo ſtehe ich nicht an, die ganze Reihe von Auftritten in Raoul Sire de Crequy, wo die Kinder des betrunkenen Schließers den Gefangenen befreien, für ein Meiſterſtück theatraliſcher Malerei zu erklären. Wie ſehr wäre dem Trauerſpiel der Franzoſen, ja auch ihrem Luſtſpiel in Hofkleidung nur ein Weniges von dieſer Haltung in den Umgebungen, dieſer lebendigen Gegenwart, dieſer Ergreifung des Augenblicks zu wünſchen! In einigen Operetten, z. B. einem Richard Löwenherz, einer Nina, laßen ſich unverkennbare romantiſche Anklänge ſpüren.

Das Vaudeville iſt nur eine Abart der komiſchen Oper. Der weſentliche Unterſchied iſt, daß es den Aufwand von Compoſition, wodurch dieſe ein muſikaliſches Ganzes bilden ſoll, zu entbehren weiß, indem die Lieder für ſchon bekannte und volksmäßige Melodien eingerichtet ſind. Eine muſikaliſche Vervollkommnung iſt dieß nun freilich nicht. Das unaufhörliche Ueberhüpfen vom Geſang zur Rede, oft nach wenigen Geigenſtrichen und wenigen Worten, die Häufung meiſt gemeiner, oft aber auch in einem ganz verſchiednen Stil geſetzter Liederweiſen, bringt ein an italiäniſche Muſik gewöhntes Ohr zur Verzweifelung. Kann man ſich hierüber hinwegſetzen, ſo iſt für die Unterhaltung der Lachluſtigen nicht ſelten reichlich geſorgt; ſelbſt in der Wahl einer Melodie und in der Anſpielung auf den bekannten Text kann ein witziger Einfall liegen. In früherer Zeit haben zuweilen Schriftſteller, die bedeutendere Anſprüche zu machen hatten, ein Leſage, ein Piron, im Fache des Vaudeville, und zwar für Marionetten gearbeitet. Die aufgeweckten Köpfe, die ſich jetzt dieſer Gattung widmen, ſind außer Paris wenig bekannt, und darum

auch wohl ziemlich unbekümmert. Nicht ſelten thun ſich Mehrere zuſammen, um mit raſcher Fruchtbarkeit ihre gemeinſchaftlichen Einfälle an's Licht zu fördern. Die Parodie neuer Theaterſtücke, die Anekdote des Tages, wovon eben alle Müßiggänger der Hauptſtadt plaudern, müßen ihnen einen Stoff herleihen, den man nicht verſäumen darf gleich friſch zu verzehren. Dieſe Vaudevilles ſind wie die Mücken, die an einem Sommerabende ſummen, manchmal auch ſtechen, immer aber fröhlich herumſchwärmen, ſo lange ihnen die Sonne der Gelegenheit ſcheint. Ein Stück wie die Verzweiflung des Jocriſſe, das nach Jahren noch wieder gegeben werden kann, gilt unter dieſen Ephemeren ſchon, und mit Recht, für ein klaſſiſches Werk, das den Kranz der Unſterblichkeit errungen hat. Zwar muß man es von Brunett vorgeſtellt ſehen, deſſen Geſicht faſt eine Maſke, und der in der Rolle des Einfaltspinſels ſo unerſchöpflich iſt als Polichinell in der ſeinigen.

Aus der Betrachtung der ſcherzhaften, oder aus dem Drolligen und Rührenden gemiſchten Nebengattungen, wo ſich Verfaßer und Zuſchauer unbefangen ihren angebornen Neigungen überlaßen, ſcheint mir zu erhellen, daß, wie bei den Italiänern groteſke Mimik, Buffonerie, bei den Engländern Humor, ſo bei den Franzoſen gutmüthige Fröhlichkeit die Grundlage des komiſchen Witzes ausmacht. Beſonders in den unteren Ständen kommt dieſe Eigenſchaft überall zum Vorſchein, wo angekünſtelte Verderbtheit ſie nicht verdrängt.

Was den heutigen Zuſtand der dramatiſchen Kunſt in Frankreich bezeichnet, kommt faſt Alles auf die Bemühungen zurück, ausländiſche theatraliſche Freiheiten oder gemiſchte Gattungen einzuführen. Denn die Hoffnung in den beiden

anerkannten regelrechten Gattungen etwas wahrhaft Neues, das Vorhandene übertroffen, die alten Rahmen reicher ausgefüllt zu ſehen, verſchwindet immer mehr. Selten erlangt ein neues Werk einen entſchiednen Beifall, und im beſten Fall dauert dieß nur ſo lange, bis man gewahr wird, daß doch eigentlich das Wohlbekannte, Schon-da-geweſene mit etwas veränderter Zubereitung aufgetiſcht worden.

Was jene Bemühungen betrifft, ſo haben wir Verſchiednes übergangen, um es hier nachzuholen. Die bisherigen Angriffe auf die Gültigkeit der franzöſiſchen Kunſtformen, zuerſt von de la Motte, dann von Diderot und bis auf Mercier herunter, ſind wie Stimmen in der Wüſte verhallt, und mußten es, weil die Grundſätze, worauf dieſe Schriftſteller bauen, in der That alle poetiſche Form, nicht bloß die conventionelle über den Haufen werfen würden, und weil ſie, wie man zu ſagen pflegt, das Kind zugleich mit dem Bade ausſchütteten. Sie mußten es auch deswegen, weil keiner von ihnen ſeine Lehre gehörig durch ſein Beiſpiel zu unterſtützen wußte. Auch wo ſie Recht hatten, brachten ſie gleichwohl durch eine falſche Anwendung das Unrecht auf ihre Seite.

Der merkwürdigſte unter ihnen iſt Diderot, den Leſſing den beſten Kunſtrichter der Franzoſen nennt. Ich möchte dagegen behaupten, er ſei überhaupt kein Kunſtrichter geweſen. Daß er über das Weſen der Poeſie und ſchönen Kunſt nicht im Klaren war, indem er ihren Zweck für bloß moraliſch hielt, bringe ich dabei nicht in Anſchlag: ohne Theoriſt zu ſein, kann man ſich zum Kenner gebildet haben. Aber man kann nicht Kenner ſein ohne gründliche Bekanntſchaft mit den Bedingungen, Mitteln und Stilen einer Kunſt; und hier macht Diderot ſeine Studien und Einſichten ſehr

verdächtig. Dieſer geiſtreiche Sophiſt thut ſeine Streifzüge in das Gebiet der Kritik mit ſo ungeſtümer Uebereilung, daß die Hälfte ſeiner Streiche in die Luft geht. Das Wahre und das Irrige, das Bekannte und das Neue, das Weſentliche und das Unbedeutende iſt ſo durch einander gemiſcht, daß der höchſte Lobſpruch, den man ihm ertheilen kann, der iſt, es verlohne dennoch der Mühe, alles dieß zu entwirren. Was er geleiſtet wißen wollte, war entweder ſchon geleiſtet, wenn auch nicht gerade in Frankreich, oder es verdiente nicht geleiſtet zu werden, oder es war überhaupt unthunlich. Er that ſehr wohl, ſich gegen die Förmlichkeit und das Feſttagsweſen der dramatiſchen Schicklichkeiten, des allzu ſymmetriſchen Versbaues, der Declamation und des Spiels aufzulehnen; aber er verwarf zugleich alle theatraliſche Erhöhung, und wollte den Perſonen keine vervollkommte Mittheilungsweiſe ihres Innern gönnen. Nirgends ſpricht er den Grund aus, weswegen er im bürgerlichen Trauerſpiel die Verſification nicht für zuläßig oder die Proſa für vorzüglicher hielt, was nachher Andre, und leider auch Leſſing, auf alle dramatiſche Gattungen ausgedehnt haben; dieſer Grund liegt jedoch offenbar in den mißverſtandnen Grundſätzen der Täuſchung und der Natürlichkeit*). Und wenn er dem rührenden Drama und dem bürgerlichen Trauerſpiele, Gattungen, die übrigens recht ſchätzbar ſind, und auch wahrhaft poetiſch behandelt werden können, wiewohl es ſelten geſchehen iſt, einen ungebührlichen Vorrang einräumte; war es nicht von wegen der

---

*) Entwickelt und widerlegt habe ich ſie in einem Aufſatz über das Verhältniß der ſchönen Kunſt zur Natur, im fünften Heft der Zeitſchrift Prometheus, herausgegeben von Leo von Seckendorf. [Kritiſche Schriften v. A. W. v. Schlegel. Berlin. 1828. Bd. II. Nr. XXI.]

Nutzanwendung? Nicht Charaktere und Situationen, ſondern Stände und Familien-Verhältniſſe ſollten nach ihm die Hauptſache ſein, um Zuſchauern in ähnlichen Ständen und Verhältniſſen das Beiſpiel an's Herz zu legen. Dann wäre es aber um allen freien Kunſtgenuß geſchehen. Diderot empfahl dieſe Richtung der Darſtellung in derſelben Abſicht, die den Athenern an einem hiſtoriſchen Trauerſpiel aus der Zeitgeſchichte mißfiel, und wofür ſie den Phrynichus in Strafe nahmen *). Der Anblick eines nächtlichen Brandes kann durch die wunderbaren Beleuchtungen, welche das Spiel der Flammen in die Finſterniß hinein wirft, entzücken; aber wenn das Haus des Nachbars brennt — iam proximus ardet Ucalegon — ſo wird man ſchwerlich zu dieſer mahleriſchen Betrachtung aufgelegt ſein.

Man ſieht deutlich, wie Diderot, in demſelben Maße als er ſelbſt Verſuche angeſtellt hatte, die Segel einzieht. Am verwegenſten war er in einer anſtößigen Jugendſchrift, wo er das ganze tragiſche Syſtem der Franzoſen umſtürzen wollte; weniger in Geſprächen, die ‚den natürlichen Sohn' begleiten; am gemäßigſten in der dem ‚Hausvater' angehängten Abhandlung. Seine Polemik geht viel zu weit in Hinſicht auf die Formen und die Zwecke der dramatiſchen Kunſt. Auf der andern Seite iſt ſie längſt nicht umfaßend genug: was die Einheiten des Ortes und der Zeit, und die Miſchung von Ernſt und Scherz betrifft, iſt Diderot ſelbſt in nationalen Vorurtheilen befangen.

Die ſo eben erwähnten beiden Stücke, die bei ihrer Erſcheinung ein unverdientes Aufſehen erregten, ſind längſt gehörig gewürdigt worden. Am Natürlichen Sohn hat ſchon

*) S. Erſten Theil S. 79.

Leſſing ein ſtrenges Gericht ausgeübt, ohne noch das ungeſchickte Plagiat aus dem Goldoni zu rügen. Den ‚Hausvater‘ nennt er dagegen ein vortreffliches Stück, aber er hat vergeßen ſein Urtheil zu rechtfertigen. Laharpe hat deſſen fehlerhaften Bau und Unzuſammenhang triftig genug gezeigt. Die Ausführung in beiden Stücken iſt höchſt manieriert: die nichts weniger als natürlichen Perſonen machen ſich durch ihr froſtiges Geſchwätz von Tugend, das nur Heuchlern geziemen dürfte, und durch die allgemeine Weinerlichkeit unleidlich. Wir Deutſchen können mit Recht ſagen Hinc illae lacrimae! Daher die nothloſen Thränen, womit unſre Bühne ſeitdem überſchwemmt worden. Auch durch die von ihm aufgebrachte Sitte, das Geberdenſpiel weitläuftig vorzuſchreiben, hat Diderot der dramatiſchen Beredſamkeit großen Abbruch gethan. Der Dichter ſtellt damit gleichſam eine Anweiſung auf den Schauſpieler aus, ſtatt aus ſeiner eignen Taſche zu zahlen. (Ich erinnere mich, in einem deutſchen Drama, das nicht ſchlechter iſt, als viele andre, folgende Weiſung geleſen zu haben „Er blitzt ihn mit den Augen an, und geht ab.“) Alle guten Dramatiker haben ſich gewiß immer das Geberdenſpiel hinzugedacht; allein wenn der Schauſpieler des Unterrichts darüber bedarf, ſo wird er ſchwerlich das Talent beſitzen, ihn geſchickt zu befolgen. Die Reden ſollen billig ſo eingerichtet ſein, daß ein einſichtsvoller Schauſpieler das rechte Spiel gar nicht verfehlen kann.

Geſtehen wir es nur: längſt vor Diderot gab es ernſtloſe Sittengemälde, rührende Dramen und bürgerliche Trauerſpiele, und zwar weit beßere, als er aufzuſtellen vermochte. Voltaire, dem es mit dem eigentlichen Luſtſpiel nicht recht gelingen wollte, hatte in ſeinem Verlornen Sohn und der Nanine ein Gemiſch von komiſchen Auftritten und rührenden

Situationen gegeben, woran der letztere Theil recht ſehr zu loben iſt. La Chauſſée hatte das rührende Drama in Frankreich aufgebracht. Alles dieß war in Verſen: und warum ſollte es nicht? Vom bürgerlichen Trauerſpiel, gerade mit der moraliſchen Richtung, die Diderot verlangte, hatte man in England einige Beiſpiele, worunter der Spieler, Beverley, in's Franzöſiſche übertragen iſt. Die Periode der Empfindſamkeit hat den rührenden Dramen einigen Vorſchub gethan, das bürgerliche Trauerſpiel hat aber in Frankreich nie viel Glück gemacht, weil man das Glänzende und Pomphafte zu ſehr liebt. In der Melanie von Laharpe (dem man übrigens die treueſte Nachbildung eines griechiſchen Stückes für die heutige Bühne, den Philoktet, verdankt) herrſchen die peinlichen Eindrücke, welche die Klippe dieſer Gattung ſind. Das Stück mag gut ſein, um einem Vater, der ſeine Tochter zum Kloſterleben zwingen will, das Gewißen zu ſchärfen, andern Zuſchauern iſt die Aengſtigung nicht zuzumuthen.

Ungeachtet alles Widerſpruches hat Diderot doch in Frankreich eine Art von Schule geſtiftet, wozu vornämlich Beaumarchais und Mercier gehören. Der erſte hat nur zwei Stücke im Sinne ſeines Vorgängers geſchrieben, die denn auch an denſelben Gebrechen kranken: Eugenie, und die ſtrafbare Mutter. Seine Bekanntſchaft mit Spanien und dem ſpaniſchen Theater gab ihm Veranlaßung in der längſt vernachläßigten Gattung des Intriguenſtücks etwas Neues auf die Bühne zu bringen. Dieſe Werke ſtutzte er mehr durch witzige Einfälle als durch launige Charakteriſtik, am meiſten aber durch Anſpielungen auf ſeine eigne Schriftſteller-Laufbahn auf. Die Anlage des Barbiers von Sevilla iſt ziemlich abgedroſchen; die Hochzeit des Figaro iſt weit künſtlicher in der Erfindung, aber frei in den Sitten, und auch in

poetiſcher Hinſicht wegen vieler fremdartigen Auswüchſe zu tadeln. In beiden werden franzöſiſche Charaktere unter der Verkleidung eines ſchlecht beobachteten ſpaniſchen Coſtums aufgeführt: wie ſehr Beaumarchais gegen die ſpaniſchen Sitten und Schicklichkeiten verſtoßen, zeigt de la Huerta in der Einleitung zu ſeinem Theatro Hespañol. Der außerordentliche Beifall, den dieſe Stücke fanden, ſollte ſchließen laßen, das franzöſiſche Publikum ſchätze das Intriguen-Luſtſpiel nicht ſo gering, wie die Kunſtrichter thun: allein die Mittel, wodurch Beaumarchais gefiel, waren freilich zum Theile der Kunſt fremd.

Für eine Erweiterung kann es nicht gelten, wenn Ducis, um ſeine Landsleute mit dem Shakſpeare bekannt zu machen, einige von deſſen Trauerſpielen nach franzöſiſchen Regeln gemodelt hat. Man erkennt hier und da „die Glieder des zerrißenen Dichters“; aber Alles iſt ſo verzwängt, entſtellt, und aus der urſprünglichen einfachen Fülle in eine kümmerliche Verworrenheit gebracht, daß auch das beinahe wörtlich Beibehaltene meiſtens ſeinen ächten Sinn einbüßt. Der Zulauf, den dieſe Trauerſpiele haben, beſonders weil ſie dem unvergleichlichen Talma einen ungewohnten Spielraum zur Entfaltung ſeiner Kunſt verſchaffen, iſt indeſſen immer ein bedeutendes Symptom des Ueberdrußes am Alten, und des Bedürfniſſes, ſtärker erſchüttert zu werden.

Da die pariſiſchen Theater jetzt wieder an gewiſſe Gattungen gebunden ſind, und die Poetik hierin einen Berührungspunkt mit der Polizei hat, ſo bleiben die mancherlei Miſch- und Neuerungs-Verſuche meiſtens auf die untergeordneten Bühnen verwieſen. Die Melodramen nehmen darunter eine große Stelle ein. Ein Statiſtiker des Theaters hat gefunden, daß ſeit einer Reihe von Jahren die Ausbeute

neuer Hervorbringungen im Trauerſpiel und regelmäßigen Luſtſpiel am geringſten geweſen, im Melodrama aber alles Andre zuſammen genommen an Zahl überſteige. Unter Melodrama verſteht man nicht, wie bei uns, ein Schauſpiel, worin Monologe mit Inſtrumental-Muſik in den Pauſen abwechſeln, ſondern wo in emphatiſcher Proſa irgend etwas Wunderbares, Abenteuerliches, oder auch ſinnliche Handlungen nebſt den dazu gehörigen Decorationen und Aufzügen zur Schau gebracht werden. Auf die Neigung hiezu ließe ſich etwas Beßeres bauen; denn leider ſind die meiſten Melodramen bis zur Abgeſchmacktheit roh, und gleichſam Fehlgeburten des Romantiſchen.

In der Sphäre der eigentlichen dramatiſchen Litteratur verdienen unſtreitig die Arbeiten eines Lemercier die Aufmerkſamkeit der Kenner. Dieſer talentvolle Mann ſtrebt die bisherigen Gränzen nach allen Seiten hin zu durchbrechen, und liebt ſeine Kunſt ſo leidenſchaftlich, daß er ſich dabei nicht abſchrecken läßt; wiewohl faſt jede neue Unternehmung von ihm das Parterre in einen wahren Kriegszuſtand verſetzt. Seit dieſe Vorleſungen gehalten wurden, iſt durch die Aufführung ſeines Chriſtoph Columbus im Theater zu Paris ein ſolcher Tumult entſtanden, daß mehrere Verfechter des Boileau in ihrem Berufe zerbläute Glieder davon trugen. Sie hatten Recht, wie Verzweifelte zu kämpfen, denn machte dieß Schauſpiel Glück, ſo ſchien es um die geheiligten Einheiten nnd um den guten Geſchmack in Sonderung des Heroiſchen und Niedrigen geſchehen zu ſein. Der erſte Aufzug ſpielt im Hauſe des Columbus, der zweite am Hofe der Iſabella, der dritte und letzte auf dem Schiffe in der Nähe der neuen Welt. Der Dichter hat darſtellen wollen, wie der Erfinder eines großen Gedankens überall durch die

Beſchränktheit und Gemeinheit der Menſchen gehemmt wird, aber durch ſeine Begeiſterung geſtärkt Alles überwindet. In ſeinem Hauſe und bürgerlichen Zirkel hält man den Columbus für verrückt, am Hofe erlangt er mit Noth laue Unterſtützung; auf ſeinem Schiffe droht eine Meuterei auszubrechen, als man eben die geſuchten Küſten erblickt, und der Ruf „Land! Land!“ das Stück endigt. Alles dieß iſt ſehr künſtleriſch gedacht und entworfen, in der Ausführung möchte noch Manches zu wünſchen übrig ſein. In einem andern bisher weder aufgeführten noch gedruckten Stücke, welches ich den Verfaßer vorleſen hörte, la journée des dupes, hat er eine unter dieſem Namen bekannte mißlungene Hofkabale gegen den Cardinal Richelieu mit hiſtoriſcher Treue in Abſicht auf die Umſtände und den Zeitgeiſt geſchildert. Es iſt ein politiſches Luſtſpiel, worin der Lumpenſammler wie der König ſeinem Stande gemäß ſpricht. Wie kleinliche Triebfedern ſich zu Bewirkung einer großen Staatsbegebenheit verbinden oder durchkreuzen, dann die Verſtellung der Perſonen gegen Andre und ſogar gegen ſich ſelbſt, und die Umſtimmung ihres Tones nach den Begebenheiten, mit einem Worte die ganze innere Seite des politiſchen Kartenſpiels hat der Dichter mit großer Feinheit aufgedeckt.

Alles Obige ſcheint anzudeuten, daß die Neigungen eines franzöſiſchen Publikums, wo es die aus Boileaus poetiſcher Kunſt eingelernten Pflichten des Geſchmacks vergißt, den dramatiſchen Freiheiten andrer Nationen nicht ſo ganz entgegengeſetzt ſein möchten, und daß es mehr der Aberglaube an das Anſehen hergebrachter Meinungen iſt, was das alte enge Syſtem aufrecht erhält.

Die Schauſpielkunſt iſt in Frankreich beſonders im höheren Luſtſpiel und im Trauerſpiel ſeit langer Zeit zu

einem hohen Grade von Ausbildung gediehen. An äußerm Anſtande, Gewandtheit, Sicherheit des Gedächtniſſes und ungemeiner Uebung im richtigen und zierlichen Vortrage der Verſe dürften die beßern franzöſiſchen Schauſpieler ſchwer zu übertreffen ſein. Sie wenden unglaubliche Anſtrengungen an, um zu gefallen: jeden Augenblick, den ſie auf der Bühne zubringen, ſuchen ſie als eine koſtbare Vergünſtigung zu benutzen. Freilich nöthigt ſie der äußerſt ekle Geſchmack eines pariſiſchen Parterres und die heilſame Strenge der Journaliſten zu nie nachlaßendem Wetteifer; auch das iſt für ihre Kunſt vortheilhaft, daß ſo viele klaſſiſche Werke, welche man ſich niemals müde ſieht, ſeit Menſchenaltern im Beſitz der Bühne ſind. Da die Zuſchauer dieſe beinahe auswendig wißen, ſo kann ihre ganze Aufmerkſamkeit auf die Ausführung gerichtet ſein, und jede verfehlte Silbe wird gerügt.

Im höheren Luſtſpiel giebt die geſellige Feinheit der Nation ihren Schauſpielern einen großen Vorzug. Was aber die tragiſche Darſtellung betrifft, ſo ſollte die Schauſpielkunſt immer dem Geiſte der dichteriſchen Compoſitionen gemäß ſein, und ich zweifle, ob die franzöſiſche dieß leiſtet, und ob die Urheber der Trauerſpiele, beſonders die aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten, in den jetzigen Darſtellungen ſich ſo ganz wieder erkennen würden.

Die tragiſche Mimik und Recitation der Franzoſen ſchwankt zwiſchen zwei entgegengeſetzten Aeußerſten, wovon das erſte allerdings durch den herrſchenden Ton der Stücke veranlaßt wird, das zweite vielmehr im Widerſpruch damit zu ſtehen ſcheint: zwiſchen abgezirkelter Förmlichkeit und ausſchweifendem Ungeſtüm. Jene mochte ehedem überwiegend ſein, dieſer iſt es jetzt.

Man höre Voltaires Beſchreibung, wie zu Ludwigs des

Vierzehnten Zeiten Auguſtus ſeine Rede an den Cinna und Maximus hielt. Auguſtus kam mit dem Gange eines Eiſenfreßers angeſchritten, er hatte eine viereckige Perücke auf, die ihm vorn bis auf den Gürtel herunterhieng, dieſe Perücke war mit Lorbeerblättern geſpickt, darauf trug er einen großen Hut mit einer doppelten Reihe rother Federn. Er ſetzte ſich auf einen ungeheuren Lehnſtuhl mit zwei Stufen, Cinna und Maximus auf zwei kleine Seßel, und die ſchwülſtige Declamation entſprach vollkommen dem Prunk, womit er ſich ankündigte. Da man damals und noch lange nachher die Tragödien in ganz neumodiger Hoftracht, mit großer Halskrauſe, Degen und Hut aufführte, ſo gehörten dazu freilich nur ſolche Bewegungen, wie ſie in einem Vorzimmer erlaubt ſind, oder bedeutungsloſe Schnörkel mit den Armen, und es galt ſchon für einen kühnen Theaterſtreich, wenn in der letzten Scene des Polyeukt Severus, um dem Felix ſeine Verrätherei vorzurücken, mit dem Hut auf dem Kopfe hereinkam, und dieſer ihn mit dem Hut unter dem Arme anhörte.

Indeſſen finden ſich ſchon frühzeitig Beiſpiele von der entgegengeſetzten Ausſchweifung. In der Mariamne des Mairet, eines älteren Dichters als Corneille, hat ſich einmal ein Schauſpieler als Herodes todtgeſchrieen. Das heißt in der That „den Herodes überheroden.“ Als Voltaire eine Schauſpielerin, ich weiß nicht welche tragiſche Rolle einlernen ließ, ſagte dieſe „Ei, mein Herr, wenn ich ſo ſpielte, würde man ſagen, ich hätte den Teufel im Leibe.“ — „Das iſt eben das Rechte,“ erwiederte Voltaire, „eine Schauſpielerin muß den Teufel im Leibe haben.“ — Dieſer Ausdruck beweiſt wenigſtens keinen ſehr regen Sinn für jene Würde und Anmuth, welche in einer idealiſchen

Darſtellung, wofür ſich das franzöſiſche Trauerſpiel giebt, auch unter der wildeſten Zerrüttung nicht verloren gehen darf.

Ich fand zuweilen ſelbſt im Spiel der vortrefflichſten heutigen Schauſpieler plötzliche Sprünge von der feierlichen Abgemeßenheit in der Recitation und dem Geberdenſpiel, die der Ton der Compoſition im Ganzen fordert, zu einem wirklich convulſiviſchen Ungeſtüm der Leidenſchaft, ohne daß dieſer Abſtand durch die Mittelgrade gehörig vorbereitet und verſchmolzen wäre. Es leitet ſie dabei wohl ein dunkles Gefühl, daß die conventionellen Formen der Poeſie meiſtens die natürliche Bewegung hemmen; wenn der Dichter ſie nun irgendwo davon freiläßt, ſo entſchädigen ſie ſich, und laden dem ſeltnen Augenblicke der Hingerißenheit gleichſam das ganze Uebermaß vom Leben auf, das zurückgedrängt worden war, und gleichmäßig über das Ganze verbreitet ſein ſollte. Daher jene krampfhafte ſchreiende Heftigkeit. An Bravour laßen ſie es nicht fehlen, wohl aber geht ihnen oft die innigere Wahrheit ab. Ueberhaupt betrachten ſie ihre Rollen (hierin macht nur etwa der geniale Talma eine Ausnahme, der überhaupt einzig iſt) mehr wie ein Moſaik von glänzenden Stellen, ſie ſuchen mehr jedes Einzelne unabhängig vom andern geltend zu machen, als daß ſie auf den unſichtbaren Mittelpunkt des Charakters zurückgehen, und alle Aeußerungen nur als eben ſo viele Ausſtrahlungen davon behandeln ſollten. Sie fürchten immer zu wenig zu thun, deshalb ſind ſie zum gehaltnen Spiel, zum beredten Schweigen, wo ſich unter ſcheinbarer äußerer Ruhe die tiefſten Bewegungen des Gemüths verrathen, am wenigſten berufen. Indeſſen machen ihnen ihre Dichter auch ſelten dieſe Aufgabe, und wenn in deren Werken nicht die

Befugniß zu jener oben gerügten Ueberſchreitung alles Maßes im gewaltſamen Ausdruck der Leidenſchaft liegt, ſo veranlaßen ſie allerdings die mehr auf der Oberfläche glänzende als aus der Tiefe dringende Darſtellung des Schauſpielers*).

---

*) Man ſehe über die franzöſiſche Schauſpielkunſt einen mit eben ſo feinem als gründlichem Beobachtungsgeiſte geſchriebenen Aufſatz des Herrn von Humboldt des ältern in Goethes Propyläen.

Fünfundzwanzigſte Vorleſung.

Zuſammenſtellung der engliſchen und ſpaniſchen Bühne. Vom Geiſt des romantiſchen Schauſpiels. Shakſpeare.

Unſerm gleich anfangs vorgelegten Plane gemäß haben wir uns jetzt mit dem engliſchen und ſpaniſchen Theater zu beſchäftigen. Wir wurden im Vorhergehenden ſchon verſchiedentlich veranlaßt, bald das eine, bald das andre beiläufig zu erwähnen, theils um manche Begriffe durch den Gegenſatz in ein helleres Licht zu ſetzen, theils wegen des Einflußes, den ſie nach außen hin verbreitet haben. Sowohl die Engländer als die Spanier beſitzen eine ſehr reiche dramatiſche Litteratur; beide haben eine Menge fruchtbarer und talentvoller Schauſpieldichter gehabt, worunter auch die weniger bewunderten und berühmten, im Ganzen genommen, ungemeines Geſchick für dramatiſche Belebung und Einſicht in das Weſen theatraliſcher Wirkung beweiſen. Die Geſchichte ihres Theaters hat keinen Zuſammenhang mit der des italiäniſchen und franzöſiſchen, denn es hat ſich ganz ohne fremde Einwirkung aus eigner Kraftfülle entwickelt: die Verſuche, es auf Nachahmung der Alten oder gar der Franzoſen zurückzuführen, ſind entweder ohne Folgen geblieben,

oder erſt ſehr ſpät in den Zeiten des Verfalls zum Vorſchein gekommen. Die Ausbildung dieſer beiden Bühnen iſt ebenfalls unabhängig von einander; die ſpaniſchen Dichter haben die engliſchen durchaus nicht gekannt, und bei dieſen konnte ich in der älteren und bedeutendſten Periode noch keine Spur der Bekanntſchaft mit ſpaniſchen Schauſpielen (wiewohl allerdings mit Novellen und Romanen) entdecken; erſt in der Zeit Carls des Zweiten finden ſich Ueberſetznngen aus dem Calderon.

Es haben unter dem Menſchengeſchlecht ſo vielfältige Mittheilungen von Jahrhundert zu Jahrhundert und von Nation zu Nation ſtattgefunden, und der menſchliche Geiſt iſt mehrentheils ſo träge zum Erfinden, daß das Urſprüngliche in jedem Fache geiſtiger Bemühungen überall eine ſeltne Erſcheinung iſt. Wir ſind begierig zu ſehen, wie es gerathen wird, wenn unternehmende Köpfe, unbekümmert darum, daß etwas ſchon anderswo in hoher Vollkommenheit vorhanden geweſen, ſich beſtreben es ganz von vorn wieder zu erfinden; wenn ſie den Grund des neuen Gebäudes auf eignem Boden legen, und alle Zurüſtungen, alles Baugeräth aus eignen Mitteln herbeiſchaffen. Wir theilen gewiſſermaßen die Freude des Gelingens, wenn wir ſie raſch von der anfänglichen Unbeholfenheit und Bedürftigkeit zu fertiger Meiſterſchaft fortſchreiten ſehen. Dieſen anziehenden Anblick würde uns die Geſchichte des griechiſchen Theaters gewähren, wenn uns deſſen roheſte Anfänge aufbewahrt wären, die noch gar nicht einmal aufgeſchrieben wurden: allein es iſt leicht, aus der Vergleichung des Aeſchylus mit dem Sophokles weiter zurück zu ſchließen. Die Griechen hatten ihre Schauſpielkunſt von keinem andern Volke ererbt oder entlehnt, ſie war urſprünglich und einheimiſch, und eben darum konnte

ſie eine lebendige Wirkung hervorbringen. Hiemit hatte es ſchon eine Endſchaft erreicht, als Griechen Griechen nachahmten, nämlich als die alexandriniſchen Dichter nach den großen Muſtern gelehrt und kritiſch Dramen ausarbeiten. Bei den Römern trat das Gegentheil ein: ſie hatten Form und Gehalt ihrer Schauſpiele von den Griechen überkommen, ſie verſuchten es nie, hierin mündig zu werden und ihre eigne Sinnesart auszuſprechen; deswegen nehmen ſie auch in der Geſchichte der dramatiſchen Kunſt eine ſo unbedeutende Stelle ein. Unter den Völkern des neueren Europa haben bis jetzt nur die Engländer und Spanier (die deutſche Schaubühne iſt erſt im Werden) ein durchaus originales, nationales und in ſeiner eigenen Geſtalt zu einer feſten Ausbildung gediehenes Theater.

Jene Kunſtrichter, welche die Alten auf ſolche Weiſe für muſterhaft halten, daß in der Poeſie wie in allen übrigen Künſten kein Heil zu hoffen ſei außer auf dem Wege der Nachahmung, behaupten, jene eben genannten Nationen haben gerade deswegen, weil ſie dieſen Weg nicht betreten, lauter regelloſe Werke auf die Bühne gefördert, die durch einzelne ſchöne Züge glänzen mögen, an denen aber die barbariſche Formloſigkeit des Ganzen immer verwerflich bleibe. Wir haben über dieſe Anſicht ſchon im Eingange gegenwärtiger Vorleſungen das Nöthige im Allgemeinen erinnert, müßen uns aber hier noch etwas näher damit einlaßen.

Wäre die Behauptung richtig, ſo würde Alles, was die Werke der vollendetſten engliſchen und ſpaniſchen Dramatiker, eines Shakſpeare und Calderon, unterſcheidet, ſie bloß unter die Alten herabſetzen; ſie würden auf keine Weiſe für die Theorie wichtig ſein, und könnten höchſtens durch die Annahme merkwürdig ſcheinen, der Eigenſinn dieſer Nationen,

ſich durchaus nicht nach den Regeln bequemen zu wollen, möchte den Dichtern deſto unbeſchränkteren Spielraum gelaßen haben, ihre angeſtammte Originalität, wiewohl gleichſam hinter dem Rücken der Kunſt, zu offenbaren. Allein ſelbſt dieſe Annahme dürfte bei näherer Beleuchtung ſehr zweifelhaft werden. Der dichteriſche Geiſt bedarf allerdings einer Umgränzung, um ſich innerhalb derſelben mit ſchöner Freiheit zu bewegen, wie es alle Völker ſchon bei der erſten Erfindung des Silbenmaßes gefühlt haben; er muß nach Geſetzen, die aus ſeinem eignen Weſen herfließen, wirken, wenn ſeine Kraft nicht in's Leere hinaus verdunſten ſoll.

Formlos zu ſein darf alſo den Werken des Genius auf keine Weiſe geſtattet werden, allein es hat damit auch keine Gefahr. Um dem Vorwurfe der Formloſigkeit zu begegnen, verſtändige man ſich nur über den Begriff der Form, der von den Meiſten, namentlich von jenen Kunſtrichtern, welche vor Allem auf ſteife Regelmäßigkeit dringen, nur mechaniſch, und nicht, wie er ſollte, organiſch gefaßt wird. Mechaniſch iſt die Form, wenn ſie durch äußre Einwirkung irgend einem Stoffe bloß als zufällige Zuthat, ohne Beziehung auf deſſen Beſchaffenheit ertheilt wird, wie man z. B. einer weichen Maſſe eine beliebige Geſtalt giebt, damit ſie ſolche nach der Erhärtung beibehalte. Die organiſche Form hingegen iſt eingeboren, ſie bildet von innen heraus, und erreicht ihre Beſtimmtheit zugleich mit der vollſtändigen Entwickelung des Keimes. Solche Formen entdecken wir in der Natur überall, wo ſich lebendige Kräfte regen, von der Kryſtalliſation der Salze und Mineralien an bis zur Pflanze und Blume und von dieſer bis zur menſchlichen Geſichtsbildung hinauf. Auch in der ſchönen Kunſt, wie im Gebiete der Natur, der höchſten Künſtlerin, ſind alle ächten Formen organiſch, d. h. durch

den Gehalt des Kunſtwerkes beſtimmt. Mit Einem Worte, die Form iſt nichts anders, als ein bedeutſames Aeußres, die ſprechende, durch keine ſtörenden Zufälligkeiten entſtellte Phyſiognomie jedes Dinges, die von deſſen verborgnem Weſen ein wahrhaftes Zeugniß ablegt.

Hieraus leuchtet ein, daß der unvergängliche, aber gleichſam durch verſchiedne Körper wandernde Geiſt der Poeſie, ſo oft er ſich im Menſchengeſchlechte neu gebiert, aus den Nahrungsſtoffen eines veränderten Zeitalters ſich auch einen anders geſtalteten Leib zubilden muß. Mit der Richtung des dichteriſchen Sinnes wechſeln die Formen, und wenn man die neuen Dichterarten mit den alten Gattungsnamen belegt, und ſie nach deren Begriffe beurtheilt, ſo iſt dieß eine ganz unbefugte Anwendung von dem Anſehen des klaſſiſchen Alterthums. Niemand ſoll vor einer Gerichtsbarkeit belangt werden, unter die er nicht gehört. Wir können gern zugeben, die meiſten dramatiſchen Werke der engliſchen und ſpaniſchen Dichter ſeien im Sinne der Alten weder Tragödien, noch Komödien: es ſind eben romantiſche Schauſpiele. Daß die Bühne eines Volkes, welches bei deren Gründung und Ausbildung von fremden Vorbildern nichts gewußt, noch wißen wollen, viel Eignes und Abweichendes haben wird, ſogar ſeltſam Abſtechendes gegen die Theater andrer Nationen, die dabei ein gemeinſchaftliches Muſter der Nachahmung vor Augen gehabt: dieß wird ſchon jedermann vorausſetzen, und das Gegentheil würde eher befremdlich ſcheinen. Wenn aber die gleichzeitig entſtandnen und dennoch einander unbekannt gebliebenen Bühnen zweier Völker, die in phyſiſcher, moraliſcher, politiſcher und religiöſer Hinſicht ſo weit von einander abſtehen, wie die Engländer und Spanier, neben den äußern und innern Verſchiedenheiten die

auffallendſten Züge der Verwandtſchaft an ſich tragen, ſo muß wohl der Gedankenloſeſte auf dieſe Erſcheinung aufmerkſam werden, und es wird ſich ihm natürlich die Vermuthung aufdrängen, bei der Entwickelung beider habe dasſelbe oder wenigſtens ein gleichartiges Princip obgewaltet. Indeſſen iſt dieſe Zuſammenſtellung des engliſchen und des ſpaniſchen Theaters in ihrem gemeinſchaftlichen Gegenſatz mit aller dramatiſchen Litteratur, die aus Nachahmung der Alten erwachſen, ſo viel wir wißen, noch niemals verſucht worden. Könnte man einen Lands- und Zeit-Genoßen und verſtändigen Bewunderer des Shakſpeare, und einen andern des Calderon wieder auferwecken, und ſie mit den Werken des ihnen fremden Dichters bekannt machen, ſo würden beide, mehr von einem nationalen als allgemeinen Geſichtspunkte ausgehend, ohne Zweifel ſich nur mit Mühe hinein verſetzen, und viel dagegen einzuwenden haben. Hier muß nun die vermittelnde Kritik*) eintreten, die vielleicht von einem Deutſchen am beſten ausgeübt werden kann, der weder in engliſcher noch in ſpaniſcher Nationalität befangen, aber einer wie der andern durch Neigung befreundet iſt, und durch keine Eiferſucht gehindert wird, das Große, was früher geleiſtet worden, anzuerkennen.

---

*) Dieſes ſchicklichen Ausdrucks hat ſich, wo wir nicht irren, Herr Adam Müller in ſeinen Vorleſungen über deutſche Wißenſchaft und Litteratur zuerſt bedient. Wenn er ſich aber für den Erfinder der Sache ſelbſt ausgiebt, ſo iſt dieß, auf's gelindeſte geſagt, ein Irrthum. Längſt vor ihm hatten andre Deutſche verſucht, den Widerſtreit des Geſchmacks zwiſchen Zeitaltern und Nationen auszugleichen, und aller ächten Poeſie und Kunſt die gehörige Anerkennung zu verſchaffen. Zwiſchen Gut und Schlecht iſt freilich keine Vermittlung möglich.

Die Aehnlichkeit des engliſchen und ſpaniſchen Theaters beſteht nicht bloß in der kühnen Vernachläßigung der Einheiten von Ort und Zeit, und in der Vermiſchung komiſcher und tragiſcher Beſtandtheile: was man immer noch als bloß verneinende Eigenheiten betrachten könnte, daß ſie ſich nämlich nicht nach den Regeln und der Vernunft (in der Meinung gewiſſer Kunſtrichter gleichbedeutende Wörter) hätten fügen wollen oder können; ſondern ſie liegt weit tiefer im innerſten Gehalt der Dichtungen, und in den weſentlichen Beziehungen, wodurch jene abweichende Form ein wahres Erforderniß wird, die mit ihrer Gültigkeit zugleich ihre Bedeutung erhält. Was ſie mit einander gemein haben, iſt der Geiſt der romantiſchen Poeſie, dramatiſch ausgeſprochen. Doch damit wir uns gleich mit der gehörigen Einſchränkung erklären, ſo iſt unſers Erachtens das ſpaniſche Theater bis zu ſeinem Verfall ſeit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts faſt durchgehends romantiſch; das engliſche iſt es nur in ſeinem Stifter und größten Meiſter, Shakſpeare, auf vollkommne Weiſe: in den ſpäteren iſt das romantiſche Princip mehr oder weniger ausgeartet oder ganz verloren gegangen, wiewohl die kraft deſſen eingeführten Verfahrungsweiſen der dramatiſchen Darſtellung dem Aeußern nach ziemlich beibehalten worden ſind. Wie ſich dennoch hiebei die verſchiedne Sinnesart zweier Völker offenbart hat, eines nördlichen und eines ſüdlichen; jenes mit einer ahndungsvollen, dieſes mit einer glühenden Einbildungskraft begabt; jenes mit grübelndem Ernſt in ſich gekehrt, dieſes durch rege Leidenſchaftlichkeit nach außen getrieben: das wird am beſten am Schluße dieſes Abſchnittes in einer Parallele zwiſchen den zwei einzig großen Dichtern, Shakſpeare nnd Calderon, zuſammengefaßt werden können.

Ueber den Urſprung und das Weſen des Romantiſchen ſprach ich in der erſten Vorleſung, und will hier nur weniges in Erinnerung bringen. Die antike Kunſt und Poeſie geht auf ſtrenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantiſche gefällt ſich in unauflöslichen Miſchungen; alle Entgegengeſetzten, Natur und Kunſt, Poeſie und Proſa, Ernſt und Scherz, Erinnerung und Ahndung, Geiſtigkeit und Sinnlichkeit, das Irdiſche und Göttliche, Leben und Tod, verſchmilzt ſie auf das innigſte mit einander. Wie die älteſten Geſetzgeber ihre ordnenden Lehren und Vorſchriften in abgemeßenen Weiſen ertheilten; wie dieß ſchon vom Orpheus, dem erſten Beſänftiger des noch wilden Menſchengeſchlechts, fabelhaft gerühmt wird: ſo iſt die geſammte alte Poeſie und Kunſt gleichſam ein rhythmiſcher Nomos, eine harmoniſche Verkündigung der auf immer feſtgeſtellten Geſetzgebung einer ſchön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in ſich abſpiegelnden Welt. Die romantiſche hingegen iſt der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schooße ſich verbirgt: der beſeelende Geiſt der urſprünglichen Liebe ſchwebt hier von Neuem über den Waßern. Jene iſt einfacher, klarer, und der Natur in der ſelbſtändigen Vollendung ihrer einzelnen Werke ähnlicher; dieſe, ungeachtet ihres fragmentariſchen Anſehens, iſt dem Geheimniß des Weltalls näher. Denn der Begriff kann nur Jedes für ſich umſchreiben, was doch der Wahrheit nach niemals für ſich iſt; das Gefühl wird Alles in Allem zugleich gewahr.

Was nun die dichteriſche Gattung betrifft, womit wir uns hier beſchäftigen, ſo verglichen wir die antike Tragödie mit einer Gruppe in der Skulptur, die Figuren entſprechen

dem Charakter, ihre Gruppierung der Handlung, und hierauf iſt, als auf das einzige Dargeſtellte, die Betrachtung bei beiden Arten von Kunſtwerken ausſchließlich gerichtet. Das romantiſche Drama denke man ſich hingegen als ein großes Gemälde, wo außer der Geſtalt und Bewegung in reicheren Gruppen auch noch die Umgebung der Perſonen mitabgebildet iſt, nicht bloß die nächſte, ſondern ein bedeutender Ausblick in die Ferne, und dieß alles unter einer magiſchen Beleuchtung, welche den Eindruck ſo oder anders beſtimmen hilft.

Ein ſolches Gemälde wird weniger vollkommen begränzt ſein, als die Gruppe, denn es iſt wie ein ausgeſchnittenes Bruchſtück aus dem optiſchen Schauplatze der Welt. Indeſſen wird der Maler durch die Einfaßung der Vorgründe, durch das gegen die Mitte geſammelte Licht und andre Mittel den Blick gehörig feſtzuhalten wißen, daß er weder über die Darſtellung hinausſchweife, noch etwas in ihr vermiße.

In der Abbildung der Geſtalt kann die Malerei nicht mit der Skulptur wetteifern, weil jene ſie nur durch eine Täuſchung und aus einem einzigen Geſichtspunkte auffaßt; dagegen ertheilt ſie ihren Nachahmungen mehr Lebendigkeit durch die Farbe, die ſie beſonders in den feinſten Abſtufungen des geiſtigen Ausdrucks in den Geſichtern zu benutzen weiß. Auch läßt ſie durch den Blick, welchen die Skulptur doch immer nur unvollkommen geben kann, weit tiefer im Gemüth leſen, und deſſen leiſeſte Regungen vernehmen. Ihr eigentlicher Zauber liegt endlich darin, daß ſie an körperlichen Gegenſtänden ſichtbar macht was am wenigſten körperlich iſt, Licht und Luft.

Gerade dergleichen Schönheiten ſind dem romantiſchen Drama eigenthümlich. Es ſondert nicht ſtrenge, wie die alte

Tragödie, den Ernſt und die Handlung unter den Beſtandtheilen des Lebens aus; es faßt das ganze bunte Schauſpiel desſelben mit allen Umgebungen zuſammen, und indem es nur das zufällig neben einander Befindliche abzubilden ſcheint, befriedigt es die unbewußten Forderungen der Phantaſie, vertieft uns in Betrachtungen über die unausſprechliche Bedeutung des durch Anordnung, Nähe und Ferne, Kolorit und Beleuchtung harmoniſch gewordnen Scheines, und leiht gleichſam der Ausſicht eine Seele.

Der Wechſel der Zeiten und Oerter, vorausgeſetzt, daß ſein Einfluß auf die Gemüther mitgeſchildert iſt, und daß er der theatraliſchen Perſpektive in Bezug auf das in der Ferne Angedeutete oder von deckenden Gegenſtänden halb Verſteckte zu ſtatten kommt; der Kontraſt von Scherz und Ernſt, vorausgeſetzt, daß ſie im Grade und der Art ein Verhältniß zu einander haben; endlich die Miſchung der dialogiſchen und lyriſchen Beſtandtheile, wodurch der Dichter es in der Gewalt hat, ſeine Perſonen mehr oder weniger in poetiſche Naturen zu verwandeln, ſind nach meiner Anſicht im romantiſchen Drama nicht etwa bloße Licenzen, ſondern wahre Schönheiten. In allen dieſen Punkten, und noch in manchen andern, werden wir die engliſchen und ſpaniſchen Werke, welche vorzugsweiſe dieſen Namen verdienen, einander vollkommen ähnlich finden, wie weit ſie auch ſonſt von einander abſtehen mögen.

Wir handeln zuerſt vom engliſchen Theater, weil es früher zur Reife gediehen iſt als das ſpaniſche. Bei beiden müßen wir uns insbeſondere mit Shakſpeare und Calderon beſchäftigen, aber in umgekehrter Ordnung. Shakſpeare ſteht unter den Engländern voran; was etwa über die früheren oder gleichzeitigen Alterthümer der engliſchen Bühne zu be-

merken iſt, wird ſich bei der Ueberſicht ihrer Geſchichte nachholen laßen. Calderon aber hat viele Vorgänger gehabt, er iſt zugleich der Gipfel nnd beinahe der Beſchluß der dramatiſchen Kunſt unter den Spaniern.

Indem ich hier in der Kürze, welche der Umfang meines Vorhabens mir auferlegt, von einem Dichter reden ſoll, auf deſſen Studium ich mehrere Jahre meines Lebens verwandt habe, befinde ich mich in einiger Verlegenheit. Ich weiß nicht, wo ich anfangen ſoll, weil ich gar nicht würde aufhören können, wenn ich Alles ſagen wollte, was ich bei ſeinen Werken empfunden und über ſie gedacht habe. So wie bei einem Menſchen, ſo macht auch vielleicht bei einem Dichter die allzuvertraute Bekanntſchaft ungeſchickt, ſich in die Lage Anderer zu verſetzen, die ihn erſt kennen lernen: man iſt an ſeine auffallenden Eigenheiten zu ſehr gewöhnt, um ihren erſten Eindruck beurtheilen zu können. Dagegen ſollte man von ſeiner Handelsweiſe, ſeinen geheimeren Abſichten und der Bedeutung ſeines ganzen Thuns genauere Rechenſchaft abzulegen wißen, als Andere.

Shakſpeare iſt der Stolz ſeiner Nation. Ein neuerer Dichter hat ihn mit Recht den Genius der brittiſchen Inſel genannt. Er war ſchon der Liebling ſeiner Zeitgenoßen, und nach dem Zwiſchenraume des puritaniſchen Fanatiſmus, der ungefähr ein Menſchenalter nach ihm eintrat und alle freie Geiſtesbildung verbannte, nach der Regierung Karls des Zweiten, während welcher man ihn entweder gar nicht oder ſehr entſtellt auf die Bühne brachte, iſt ſein Ruhm etwa zu Anfange des vorigen Jahrhunderts aus dem Dunkel der Vergeßenheit glänzender auferſtanden; er wuchs ſeitdem immer mit dem Fortgange der Zeiten, und wird auch in den folgenden Jahrhunderten, dieß ſage ich mit größter Zuverſicht

voraus, fortfahren gewaltig anzuwachſen, wie eine von den Alpen herunterrollende Schneelawine. Als eine bedeutende Ausbreitung ſeines Ruhmes dürfen wir wohl die enthuſiaſtiſche Aneignung wie eines, obgleich in der Fremde gebornen, Landsmannes anrechnen, womit er in Deutſchland aufgenommen worden iſt, ſeit man ihn kennt. Für das ſüdliche Europa bleibt vielleicht die Sprache, und die Unmöglichkeit ihn treu zu überſetzen *), ein unüberwindliches Hinderniß der allgemeinen Anerkennung. In England wetteiferten die größten Schauſpieler in Shakſpeares Rollen, die Buchdrucker erſchöpften ſich in prächtigen Ausgaben ſeiner Werke, die Maler in Darſtellungen ſeiner Scenen. Shakſpearen iſt, wie dem Dante, die hier vielleicht unentbehrliche, obwohl läſtige Ehre zu Theil geworden, als ein klaſſiſcher Autor des Alterthums behandelt zu werden. Man hat die älteſten Ausgaben ſorgfältig verglichen, und wo die Leſearten verderbt ſchienen, mancherlei Verbeßerungen verſucht; man hat eine ganze vergeßene Litteratur aus jener Zeit aufgeſtöbert, um etwas zur Erklärung von Shakſpeares Ausdrücken und Anſpielungen Dienliches darin zu finden. Der Ausleger ſind ſo viele auf einander gefolgt, daß ihre Arbeiten nebſt den kritiſchen Streitigkeiten, Widerlegungen, Rechtfertigungen u. ſ. w., eine nicht unbeträchtliche Bibliothek ausmachen. Dieſe Bemühungen ſind Lobes und Dankes werth; vorzüglich die hiſtoriſchen Unterſuchungen über die Quellen, woraus Shakſpeare ſeine Stoffe geſchöpft, über die damalige Ver-

*) Dieſe Unmöglichkeit tritt für Frankreich ebenfalls ein. Denn man glaube ja nicht, daß eine wörtliche Uebertragung deshalb ſchon eine treue ſei. Wie ſchlecht Voltaire einige Stellen des Hamlet und die erſten Aufzüge des Julius Cäſar in reimloſe Alexandriner überſetzt, hat Mrs. Montague zur Genüge gezeigt.

faßung der Schaubühne, und dergleichen mehr. Allein ſchon in Hinſicht auf die bloß philologiſche Kritik kann ich häufig nicht gleicher Meinung mit den Commentatoren ſein. Wo ſie es aber vollends unternehmen, über den Dichter als ſolchen zu reden, ihn zu beurtheilen, zu meiſtern, da muß ich mich gänzlich von ihnen trennen. Faſt nirgends finde ich das Rechte, geſchweige das Erſchöpfende geſagt, und dieſe Kritiker ſcheinen mir nur ſtammelnde Dolmetſcher jener allgemeinen an Vergötterung gränzenden Bewunderung ihrer Landsleute zu ſein. Es mag in England auch Leute geben, die eben ſo denken; wenigſtens hat ein ſatiriſcher Dichter den Shakſpeare im Verhältniß zu ſeinen Auslegern als den Aktäon geſchildert, der von ſeinen eignen Hunden zu Tode gehetzt wird, und indem er in Ausführung dieſes Bildes den Ovid parodiert, eine der Frauen, die über den großen Dichter geſchrieben, als die klaffende Lyciſca bezeichnet.

Wir wollen zuvörderſt einige falſche Anſichten wegräumen, um die Stätte für unſre Huldigung zu reinigen und uns ihr alsdann um ſo freier hingeben zu können.

Nach allen Stimmen zu urtheilen, die von dorther noch zu uns herüberhallen, wußten die Zeitgenoßen Shakſpeares gar wohl, was ſie an ihm hatten; ſie fühlten und verſtanden ihn beßer als die meiſten, die ſpäterhin ſich haben vernehmen laßen. Eins von den Lobgedichten, womit man damals die Herausgabe eines Schriftſtellers zu begleiten pflegte, und noch dazu von einem Ungenannten, gehört zu dem ſchönſten und treffendſten, was je über den Dichter geſagt worden. (Es fängt an mit den Worten: A mind reflecting ages past, und iſt unterzeichnet: J. M. S.) Indeſſen kam ſchon frühzeitig die Vorſtellung in Gang, Shakſpeare ſei ein rohes Genie geweſen, und habe blindlings unzuſammenhängende Dichtungen

auf gut Glück hingeſchüttet. Ben Jonſon, ein jüngerer Zeitgenoße und Nebenbuhler Shakſpeares, der im Schweiße ſeines Angeſichts, aber mit geringem Erfolg das engliſche Schauſpiel nicht romantiſch, ſondern nach dem Muſter der Alten zu bilden ſtrebte, meinte, er habe nicht genug ausgeſtrichen, und weil er wenig Schulgelehrſamkeit beſeßen, verdanke er der Natur mehr als der Kunſt. Auch der gelehrte und zuweilen etwas pedantiſche Milton ſtimmt in dieſen Ton ein, wenn er ſagt: *) „Unſer ſüßer Shakſpeare, das „Kind der Phantaſie, wirbelt ſeine angebornen wilden Wald„geſänge." Doch gereicht es ihm zur Ehre, Shakſpeares Süßigkeit, die verkannteſte unter ſeinen Eigenſchaften, empfunden zu haben. Die neueren Herausgeber, ſowohl in ihren Vorreden, die jedoch als rhetoriſche Uebungen im Lobpreiſen des Dichters gemeint ſind, als in ihren einzelnen Bemerkungen, gehen viel weiter. Nicht nur geben ſie die Regelloſigkeit ſeiner Stücke nach gar nicht auf ſie anwendbaren Grundſätzen zu, ſondern ſie beſchuldigen ihn des Bombaſtes, einer verworrenen, ungrammatiſchen, witzelnden Schreibart, und der verkehrteſten Poſſenreißerei. Pope behauptet, er habe gewiß beßer, aber vielleicht auch ſchlechter, als irgend ein Andrer, geſchrieben. Alle Auftritte und Stellen, die ſeinem kleinlichen Geſchmacke nicht zuſagten, wollte er auf die Rechnung verfälſchender Schauſpieler ſetzen, und war auf dem beſten Wege, wenn man ihn gehört hätte, uns einen ſchmählich verſtümmelten Shakſpeare zu beſcheren. Man darf ſich alſo nicht wundern, wenn die Ausländer, die Deutſchen der neueſten Zeit ausgenommen **),

---

*) Our sweetest Shakspeare, fancy's child,
Warbles his native woodnotes wild.

**) Zuerſt hat Leſſing im gebührenden Tone über Shakſpeare geſprochen, aber leider viel zu wenig geſagt, weil in der Zeit, als

ſolche Urtheile nach ihrer Unkenntniß übertreiben. Sie reden von Shakſpeares Schauſpielen als abenteuerlichen Ungeheuern, die nur in einer wüſten, barbariſchen Zeit von einem beinah verbrannten Gehirn an's Licht gefördert werden mochten; und Voltaire ſchlägt dem Faße den Boden ein, indem er ſich erdreiſtet zu ſagen, Hamlet, das tiefſinnige Meiſterwerk des philoſophiſchen Dichters, „ſcheine von einem beſoffenen „Wilden herzurühren“. Daß Ausländer, beſonders Franzoſen, die oft von der Vorzeit und dem ſogenannten Mittelalter ſo wunderlich ſprechen, als ob erſt durch Ludwig den Vierzehnten die Menſchenfreßerei in Europa wäre abgeſtellt worden, ſich die Meinung von Shakſpeares barbariſchem Zeitalter eingeſchwatzt, möchte hingehen; aber daß die Engländer ſich eine ſolche Verläumdung jener glorreichen Epoche ihrer Geſchichte, worin der Grund zu ihrer jetzigen Größe gelegt worden, gefallen laßen, iſt mir unbegreiflich. Shakſpeare blühte und ſchrieb in der letzten Hälfte der Regierung der Eliſabeth und in der erſten König Jakob des Erſten, alſo unter gelehrten und die Wißenſchaft ehrenden Monarchen. Die Politik des neueren Europa, die deſſen Länder in mannichfaltige Wechſelberührung ſetzte, hat ſchon ein Jahrhundert früher ihren Anfang genommen. Die Sache der Proteſtanten war in England ſogleich mit Eliſabeths Thronbeſteigung entſchieden; alſo kann nicht einmal die Anhänglichkeit an den Glauben der Väter als Beweis der herrſchenden Finſterniß angeführt werden. Der Eifer für das Studium der Alten

---

er die Dramaturgie ſchrieb, dieſer Dichter noch nicht auf unſerer Bühne erſchienen war. Seitdem beſonders Herder in den Blättern von deutſcher Art und Kunſt, Goethe im Wilhelm Meiſter, und Tieck in Briefen über Shakſpeare (Poetiſches Journal, 1800.), die aber faſt am Eingange abbrechen.

war ſo lebhaft erwacht, daß ſogar Frauen am Hofe, und die Königin ſelbſt, mit der lateiniſchen und griechiſchen Sprache vertraut waren, und es wenigſtens in der erſten bis zur Fertigkeit im Sprechen gebracht hatten: eine Kenntniß, die man jetzt an den europäiſchen Höfen gewiß vergeblich ſuchen würde. Handel und Schiffahrt, welche die Engländer ſchon nach allen vier Welttheilen trieben, machten ſie mit den Sitten und geiſtigen Hervorbringungen anderer Nationen bekannt, und ſie waren damals, wie es ſcheint, gegen fremde Sitten gaſtfreier als jetzt. Italien hatte ungefähr Alles, was ſeine Litteratur auszeichnet, ſchon gehabt, und man überſetzte in England fleißig aus dem Italiäniſchen, ſogar mit Glück in Verſen. Auch mit der ſpaniſchen Litteratur war man nicht unbekannt: es läßt ſich nachweiſen, daß man den Don Quixote kurz nach ſeiner Erſcheinung in England geleſen habe. Bacon, der Stifter der neueren Experimental-Phyſik, und von dem man ſagen kann, daß er was von der herrſchenden Philoſophie des achtzehnten Jahrhunderts noch dieſen Namen verdient, in ſeiner Taſche hatte, war ein Zeitgenoße Shakſpeares. Er wurde zwar erſt nach deſſen Tode durch Schriften berühmt: aber welche Begriffe mußten im Umlauf ſein, damit ein ſolcher Denker aufſtehen konnte! Manche Fächer des menſchlichen Wißens ſind ſeitdem mehr angebaut worden, nur gerade diejenigen, welche für die Poeſie ganz unerſprießlich ſind: mit Chemie, mit Mechanik, mit Manufakturen, mit Land- und Staats-Wirthſchaft macht man keine Gedichte. Ich habe an einem andern Ort *) die Anmaßungen der heutigen ſich ſo nennenden Aufklärung, die auf alle früheren Zeitalter ver-

---

*) In einigen Vorleſungen über den Geiſt des Zeitalters, abgedruckt in der Zeitſchrift ‚Europa‘, zweiten Bandes erſtes Heft.

ächtlich herabſieht, geprüft; ich habe gezeigt, wie im Grunde nur alles kleinlich, flach und haltungslos geworden. Der Hochmuth auf die, wie man wähnte, nunmehr mündig gewordene menſchliche Vernunft iſt ſchmählich zu Falle gekommen, und was dieſe Pädagogen des Menſchengeſchlechts gebaut haben, iſt wie Kartenhäuſer zuſammengeſtürzt.

Was nun den Ton der damaligen Geſelligkeit insbeſondere betrifft, ſo muß man wohl unterſcheiden zwiſchen Bildung und Abgeſchliffenheit. Die letzte, welche origineller Wechſelmittheilung ganz und gar ein Ende macht, und Alles unter die fade Einförmigkeit gewiſſer Formeln zwängt, war dem Zeitalter Shakſpeares allerdings fremd, wie ſie es großentheils noch dem heutigen England iſt. Es war geſunde Kraftfülle vorhanden, die ſich keck und oft muthwillig kund gab. Der ritterliche Geiſt war noch nicht erloſchen, und eine Königin, die weit mehr für ihr Geſchlecht als für ihre Würde Huldigung begehrte, und die durch ihre Entſchloßenheit, Klugheit und große Geſinnung in der That Begeiſterung einflößen konnte, entflammte dieſen Geiſt zu edler Ruhmbegierde. Auch Reſte der Feudal-Unabhängigkeit gab es noch: der Adel hielt auf Pracht in den Kleidertrachten und zahlreiches Gefolge, ſo daß jeder große Herr faſt einen kleinen Hof um ſich hatte. Ueberhaupt war der Unterſchied der Stände ſtark bezeichnet, und dieß iſt für den dramatiſchen Dichter ſehr erwünſcht. Im Geſpräch liebte man raſche unerwartete Erwiederungen, wodurch ein witziger Einfall wie ein Federball ſo lange hin und her geſchnellt wird, bis man ſich müde daran geſpielt hat. Dieß und den Mißbrauch der Wortſpiele (für welche der König Jakob ſelbſt eine große Liebhaberei hatte, ſo daß man ſich über die Allgemeinheit der Mode nicht wundern darf) mag man für einen falſchen Geſchmack halten; aber es für

ein Zeichen der Rohheit und Barbarei zu nehmen, wäre eben ſo, als wenn man aus dem ausſchweifenden Luxus eines Volkes auf deſſen Armuth ſchließen wollte. Dergleichen witzelnde Geſpräche kommen bei'm Shakſpeare häufig vor, wo es ſein Zweck mit ſich bringt, den wirklichen Ton der damaligen Geſellſchaft zu ſchildern; es folgt daraus gar nicht, daß er ſie gebilligt hätte, vielmehr ſcheint er ſelbſt darüber zu ſpotten. Hamlet ſagt bei Gelegenheit des Todtengräbers „Wahrhaftig, Horatio, ich habe ſeit drei Jahren darauf ge„achtet, das Zeitalter wird ſo ſpitzfindig, daß der Bauer dem „Hofmann auf die Verſen tritt.“ Und Lorenzo im Kaufmann von Venedig über den Launcelot:

O heilige Vernunft, was eitle Worte!
Der Narr hat in's Gedächtniß ſich ein Heer
Wortſpiele eingeprägt. Und kenn' ich doch
Gar manchen Narrn an einer beßern Stelle,
So aufgeſtutzt, der um ein ſpitzes Wort
Die Sache Preis giebt.

Uebrigens legt Shakſpeare an tauſend Stellen ein ungemein großes Gewicht auf den ächten und feinen Weltton, und warnt vor jedem Abwege davon, ſowohl von Seiten des bäueriſchen Ungeſchicks, als der gezierten Geckerei; er giebt nicht nur die treffendſten Lehren darüber, er ſtellt ihn dar in allen ſeinen Abſtufungen nach Stand, Alter und Geſchlecht. Was läßt ſich nun noch anführen, worauf man die Behauptung von den wüſten Sitten jener Zeit gründen könnte? Etwa die Unanſtändigkeiten? Gälte dieſer Beweis, ſo müßte man auch das Zeitalter des Perikles und des Auguſtus roh und ungeſittet ſchelten, denn Ariſtophanes und Horaz, die doch beide für Muſter der Urbanität galten, laßen es wahrlich nicht an den gröbſten Unanſtändigkeiten fehlen. Das verſchiedne ſittliche Urtheil der Völker hierüber hängt von ganz andern Urſachen ab.

Es iſt wahr, Shakſpeare bringt uns zuweilen in anſtößige Geſellſchaft; andre Male läßt er Zweideutigkeiten in Gegenwart der Frauen oder gar von ihnen ſelbſt ſagen. Dieß war alſo vermuthlich ein damals nicht unerhörter Muthwille. Dem großen Haufen zu gefallen that er es gewiß nicht, denn in vielen ſeiner Stücke kommt nicht das Mindeſte dieſer Art vor, und in welcher zarten Jungfräulichkeit ſind manche ſeiner weiblichen Rollen gehalten! Wenn man ſieht was ſich andre dramatiſche Dichter in England, zu ſeiner Zeit und noch viel ſpäter, erlaubten, ſo muß man ihn vergleichungsweiſe keuſch und ſittſam nennen. Auch dürfen wir einige Umſtände in der damaligen Einrichtung des Theaters nicht vergeßen. Die weiblichen Rollen wurden nicht von Frauen, ſondern von Knaben geſpielt; die Zuſchauerinnen gingen nicht anders als verlarvt in's Schauſpiel. Unter dieſer Carnavals-Verkleidung mochten ſie ſich dann gefallen laßen Manches anzuhören, und man getraute ſich, es in ihrer Gegenwart zu ſagen, was ſonſt nicht ſchicklich geweſen wäre. Es iſt löblich, wenn bei allem Oeffentlichen, und alſo auch auf der Bühne, für Anſtändigkeit geſorgt wird, allein man kann darin auch zu weit gehen. Eine ängſtliche Splitterrichterei, die in jedem dreiſten Scherz eine Sünde wittert, iſt ein zweideutiges Kennzeichen von Reinheit der Sitten; meiſtens verbirgt ſich vielmehr das Bewußtſein einer verunreinigten Einbildungskraft hinter dieſer Heuchelei. Die Vorſicht, nichts berühren zu laßen, was auf das ſinnliche Verhältniß beider Geſchlechter Bezug hat, kann auf einen Grad ſteigen, wo ſie höchſt läſtig für den dramatiſchen Dichter wird, und der Kühnheit ſeiner Darſtellungen den größten Abbruch thut. Nach ſolchen Bedenklichkeiten müßten manche der ſchönſten Verwickelungen in Shakſpeares Schauſpielen, z. B. Gleiches mit Gleichem, Ende gut Alles gut, auch noch ſo ſchonend behandelt für anſtößig erklärt werden.

Sechsundzwanzigſte Vorleſung.

(Fortſetzung.) Shakſpeares Zeitalter und Lebensumſtände. Inwiefern das Coſtum nothwendig oder entbehrlich. Shakſpeare der größte Charakteriſtiker.

Wenn ſonſt kein andres Denkmal vom Zeitalter der Eliſabeth auf uns gekommen wäre, als die Werke Shakſpeares, ſo würde ich eben aus ihnen den vortheilhafteſten Begriff von der damaligen geſellſchaftlichen Bildung ſchöpfen. Denjenigen, die durch ſo ſeltſame Brillen ſehen, daß ſie darin nichts als Rohheit und Barbarei finden, wenn ſie dennoch nicht abläugnen können was ich oben hiſtoriſch dargethan, bleibt keine andre Ausflucht übrig, als zu ſagen „Was half „Shakſpearen die Bildung ſeines Zeitalters? Er hatte kei„nen Antheil daran. In niedrigem Stande geboren, ohne „Erziehung, unwißend, lebte er in gemeiner Geſellſchaft, und „arbeitete um den Tagelohn für ein pöbelhaftes Publikum, „ohne den geringſten Gedanken an Ruhm und an die Nach„welt.“

An allem dieſem iſt kein wahres Wort, wiewohl es tauſendmal wiederholt worden. Wir wißen zwar ſehr wenig

von den Lebensumſtänden des Dichters, und das Meiſte beſteht in aufgerafften, höchſt verdächtigen Anekdoten von dem Schlage, wie Gaſtwirthe ſie neugierigen Fremden, die ſich an dem Geburts- oder Wohn-Ort eines berühmten Mannes nach ihm erkundigen, entgegenbringen. Erſt neuerdings hat man wirkliche Dokumente aufgeſpürt, unter andern ſein Teſtament, das einen Blick in ſeine Familienverhältniſſe thun läßt. Es verräth einen außerordentlichen Mangel an kritiſchem Scharfſinn, daß unter den Auslegern Shakſpeares, die wir kennen, noch keiner darauf gefallen iſt, ſeine Sonette für ſeine Lebensbeſchreibung zu benutzen. Sie ſchildern ganz augenſcheinlich wirkliche Lagen und Stimmungen des Dichters, ſie machen uns mit den Leidenſchaften des Menſchen bekannt, ja ſie enthalten auch ſehr merkwürdige Geſtändniſſe über ſeine jugendlichen Verirrungen. Shakſpeares Vater war ein begüterter Mann, deſſen Vorfahren in Stratford obrigkeitliche Aemter bekleidet hatten, und dem in einem Diplom des Herolds-Amtes über die Erneuerung oder Beſtätigung ſeines Familienwappens der Titel Gentleman beigelegt wird. Unſer Dichter, der älteſte Sohn unter vielen Geſchwiſtern, konnte freilich keine akademiſche Erziehung bekommen, da er ſich, kaum achtzehn Jahr alt, vermuthlich bloß aus häuslichen Rückſichten verheiratete. In dieſem engen bürgerlichen Leben hielt er es nur wenige Jahre aus, ſei es nun, daß ihn der Ueberdruß daran nach London gelockt, oder daß ihn, wie die Sage geht, die Folgen einer Ausgelaßenheit von ſeiner Heimat vertrieben. Dort ergriff er den Stand des Schauſpielers, den er anfangs als eine Erniedrigung betrachtete, hauptſächlich weil ihn das Beiſpiel ſeiner Kameraden verführte, an ihrer wilden Lebensart Theil zu nehmen. In einem ſeiner Sonette ſagt er:

O, for my sake do you with ſortune chide,
The guilty goddeſs of my harmleſs deeds,
That did not better for my liſe provide,
Than *publick means which publick manners breeds,*

und in dem folgenden:

Your love and pity doth th'impreſſion fill
Which *vulgar ſcandal* ſtamp'd upon my brow.

Es läßt ſich wahrſcheinlich machen, daß er am meiſten durch ſeinen Dichterruhm dazu beigetragen, im Fortgange ſeiner Laufbahn die Bühne zu adeln und den Schauſpielerſtand mehr zu Ehren zu bringen. Schon frühzeitig ſtrebte er, ſich als Dichter, ſelbſt außerhalb der Schaubühne hervorzuthun, wie ſeine Jugendgedichte Adonis und Lucretia beweiſen. In der Folge gelangte er zu der Stelle eines Mitbeſitzers und Vorſtehers des Schauſpielhauſes, wofür er arbeitete. Daß er zum Umgange der Vornehmen nicht zugelaßen worden, iſt ganz und gar nicht glaublich: er fand außer verſchiedenen andern an dem Grafen von Southampton, dem Freunde des unglücklichen Eſſex, einen ſehr freigebigen und ihm zärtlich zugethanen Gönner. Nicht nur erhielten ſeine Stücke erſtaunlichen Beifall bei dem größeren Publikum, ſondern ſie gefielen am Hofe: die beiden Monarchen, unter deren Regierung er ſchrieb, waren nach dem Zeugniß eines Zeitgenoßen ganz davon eingenommen. (Ben Jonſon:

And make thoſe flights upon the banks of Thames,
That ſo did take Eliza, and our James!)

Sie wurden am Hofe aufgeführt, und Eliſabeth ſcheint ſelbſt die Schreibung eines und des andern zur Feier von Hof-Feſten veranlaßt zu haben. Man weiß, daß König Jakob Shakſpearen durch ein eigenhändiges Schreiben geehrt. Alles dieß ſieht nicht nach Geringſchätzung und Verbannung in die Dunkelheit eines niedrigen Kreißes aus. Shakſpeare

erwarb ſich durch ſeine Thätigkeit als Dichter, Schauſpieler und Schauſpieldirektor ein beträchtliches Vermögen, das er in den letzten Jahren ſeines allzukurzen Lebens an ſeinem Geburtsort in Ruhe und im Umgange mit einer geliebten Tochter genoß. Gleich nach ſeinem Tode wurde ihm ein Denkmal auf ſeiner Grabſtätte errichtet, welches man für die damalige Zeit prächtig nennen kann.

Bei einem ſo glänzenden Gelingen, unter ſo ausgezeichneten Beweiſen der Achtung und Verehrung ſeiner Zeitgenoßen wäre es wohl ſeltſam, wenn Shakſpearen, ungeachtet der ihm eignen Beſcheidenheit eines großen Gemüthes, der Gedanke an Nachruhm niemals eingefallen wäre. Als ein tiefer Denker hatte er den Umfang der menſchlichen Fähigkeiten ſo ziemlich ausgemeßen, und konnte ſich getroſt ſagen, daß manche ſeiner Hervorbringungen nicht leicht übertroffen werden würden. Worauf gründet man denn nun die entgegengeſetzte Behauptung, wodurch man den unſterblichen Künſtler zum Tagelöhner eines rohen Haufens herabwürdigen will? Einzig darauf, daß er ſelbſt keine Herausgabe ſeiner ſämmtlichen Werke veranſtaltet hat. Man bedenkt nicht, daß ein Dichter, der gewohnt iſt, immer unmittelbar für die Bühne zu arbeiten, der ſo oft den Triumph genoßen, die gedrängte Menge der Zuſchauer zu rauſchendem Beifalle hinzureißen, der dabei nicht von dem Eigenſinne verkehrter Schauſpieldirektoren abhängt, ſondern durch eigne Leitung für die rechte theatraliſche Darſtellungsweiſe ſorgen kann, nach dem Kabinet des einſamen Leſers natürlich weniger fragt. Beſonders bei der erſten Bildung einer Nationalbühne finden ſich häufig Beiſpiele einer ſolchen Nachläßigkeit. Auch von den faſt zahlloſen Stücken des Lope de Vega ſind unſtreitig viele nicht gedruckt worden, und dadurch verloren

gegangen; auch Cervantes ließ ſeine früheren Schauſpiele nicht drucken, wiewohl er ſich ihrer allerdings als verdienſtlicher Werke rühmt. Da indeſſen Shakſpeare bei ſeiner Entfernung vom Theater den Mitvorſtehern ſeine Handſchriften zurückließ, ſo durfte er ſich wohl, um ſie auf die Nachwelt zu bringen, auf die theatraliſche Ueberlieferung verlaßen, welche auch dazu hingereicht haben würde, wenn nicht die Schließung der Schaubühnen unter dem puritaniſchen Druck Alles unterbrochen hätte. Ferner weiß man, daß damals die Dichter ihre Stücke einem Theater zu ausſchließendem Beſitz zu verkaufen pflegten: es iſt alſo denkbar, daß Shakſpearen das Eigenthumsrecht über die ſeinigen noch nicht gedruckten gar nicht mehr, oder noch nicht wieder zuſtand. Seine Mitvorſteher veranſtalteten die Herausgabe ſieben Jahre nach ſeinem Tode (der ihn vielleicht bei dem Vorhaben übereilte), wie es ſcheint, für ihre Rechnung, und zu ihrem eignen Vortheil.

Ueber die Unwißenheit oder Gelehrſamkeit unſers Dichters iſt weitläuftig hin und her geſtritten worden, und doch iſt die Sache ſo leicht zu entſcheiden. Shakſpeare war arm an todter Gelehrſamkeit, aber er beſaß eine Fülle lebendiger und anwendbarer Kenntniſſe. Er wußte Lateiniſch und ſogar etwas Griechiſch, jedoch vermuthlich nicht genug, um die Schriftſteller in der Urſprache mit Leichtigkeit zu leſen. Auch die neueren Sprachen, das Franzöſiſche und Italiäniſche hatte er nur oberflächlich erlernt. Ueberhaupt gieng ſeine Neigung nicht darauf, Worte, ſondern Thatſachen einzuſammeln. Mit engliſchen und in's Engliſche überſetzten Büchern hatte er eine ſehr ausgebreitete Bekanntſchaft: man darf wohl behaupten, daß er alles damals in ſeiner Sprache Vorhandne, was ihm irgend zu künſtleriſchen Zwecken dienen konnte, geleſen

hatte. Mit der Mythologie war er vertraut genug, um ſie, wie er es einzig wollte, als einen ſymboliſchen Zierrat zu gebrauchen. Den Geiſt der alten, beſonders römiſchen Geſchichte hatte er im Ganzen richtig gefaßt, bis in's Einzelne geläufig war ihm die Geſchichte ſeines Vaterlandes. Zu großem Glück für ihn war dieſe noch nicht diplomatiſch und pragmatiſch, ſondern bloß im Chroniken-Stil bearbeitet, d. h. ſie war nicht zu trocknen Erörterungen über die Entwicklung der ſtaatsrechtlichen Verhältniſſe, über diplomatiſche Verhandlungen, Finanzen u. ſ. w. geworden, ſondern gewährte ein anſchauliches Bild von dem Leben und Weben einer thatenvollen Vorzeit. Shakſpeare war ein aufmerkſamer Naturbeobachter; er kannte die Kunſtſprache der Handwerker und Gewerbe; im Innern von England ſcheint er viel gereiſt zu ſein, und ſich bei Seefahrern fleißig nach dem Auslande erkundigt zu haben; auf's genaueſte bekannt war er mit allen volksmäßigen Gebräuchen, Meinungen und Ueberlieferungen, die poetiſch nutzbar waren.

Seine Unwißenheit will man beſonders durch einige geographiſche Schnitzer und Anachroniſmen beweiſen. Man lacht darüber, daß er in einem märchenhaften Luſtſpiele Schiffe in Böhmen landen läßt. Allein ich glaube, man hätte ſehr Unrecht, daraus zu ſchließen, er habe nicht eben ſo gut wie wir die ſchätzbare und nicht ſchwer zu erwerbende Kenntniß beſeßen, daß Böhmen von keiner Seite an die See ſtößt. Dazu müßte er niemals eine Karte von Deutſchland angeſehen haben, da er doch die Karten beider Indien mit den Entdeckungen der neueſten Weltumſegler beſchreibt. (Twelfth night, or What you will. A. III. Sc. 2.) In dergleichen iſt Shakſpeare nur bei einheimiſchen hiſtoriſchen Gegenſtänden genau. Bei den Novellen, die er bearbeitet, hütete er ſich

wohl, ſeine Zuhörer, denen ſie bekannt waren, durch Berichtigung von Irrthümern in Nebendingen zu ſtören. Je wunderbarer die Geſchichte, deſto mehr ſpielt ſie auf einem bloß poetiſchen Boden, den er nach Belieben in einer unbeſtimmten Ferne hält. Dieſe Schauſpiele, wie auch die Namen lauten mögen, gehen eigentlich im Romanenlande und in dem Jahrhundert der wunderbaren Liebesgeſchichten vor ſich. Er wußte gewiß, daß es im Ardennerwalde keine Löwen, noch Schlangen der heißen Zone giebt, eben ſo wenig als arkadiſche Schäferinnen: aber er verſetzte beide dahin (As you like it.), weil der Entwurf und die Bedeutung ſeines Gemäldes es ſo erforderte. Hierin hielt er die größten Freiheiten für erlaubt. Er hatte es nicht mit einer kleinlich krittelnden Zeit zu thun, wie die unſrige iſt, wo man in der Poeſie immer etwas anders ſucht als Poeſie; ſeine Zuſchauer giengen in's Theater, nicht um die wahre Chronologie, Geographie und Naturgeſchichte zu erlernen, ſondern um eine heitre Darſtellung anzuſehn. Ich unternehme darzuthun, daß Shakſpeares Anachroniſmen mehrentheils gefliſſentlich und mit großem Bedacht angebracht ſind. Es lag ihm oft daran, das Dargeſtellte aus dem Hintergrunde der Zeiten ganz in die Nähe zu rücken. So herrſcht im Hamlet, wiewohl anerkannt einer alten nordiſchen Geſchichte, der Ton modiger Geſelligkeit und in allen Stücken das Coſtum der neueſten Zeit. Ohne dieſe Umgebung wäre es gar nicht zuläßig geweſen, den Hamlet zu einem philoſophiſchen Grübler zu machen, worauf doch der Sinn des Ganzen beruht. Deswegen erwähnt er auch ſeiner Erziehung auf einer Univerſität, wiewohl es zur Zeit des hiſtoriſchen Hamlet noch keine Univerſitäten gab. Er läßt ihn in Wittenberg ſtudieren, und keine Wahl konnte ſchicklicher ſein. Der Name war ſehr

popular: durch die Sage vom Doctor Fauſt war Wittenberg auf eine wundervolle Art bekannt; vorzüglich war es im proteſtantiſchen England berühmt, weil Luther kurz zuvor dort gelehrt und geſchrieben hatte, und der Name mußte ſogleich den Begriff freier Geiſtesregung erwecken. Einen Anachronismus möchte ich es nicht einmal nennen, wenn Richard der Dritte vom Macchiavell ſpricht. Dieſer Name wird hier ganz ſprichwörtlich genommen: der Inhalt des Buches vom Fürſten war von jeher vorhanden, ſeit es Tyrannen gab; Macchiavell hat ihn nur zuerſt aufgeſchrieben.

Daß Shakſpeare das weſentliche Coſtum, nämlich den Geiſt der Zeiten und Völker, richtig getroffen, wird wenigſtens von den engliſchen Kunſtrichtern häufig anerkannt; gegen das äußerliche Coſtum ſind mannichfaltige Verſtöße leicht zu bemerken. Es darf hiebei nicht überſehen werden, daß auf der damaligen Bühne auch die römiſchen Stücke in europäiſcher Tracht aufgeführt wurden, die freilich noch ſchön und edel, nicht ſo läppiſch und geſchmacklos war, wie ſie gegen das Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts wurde. Dieß will unſerm Sinne keineswegs zuſagen: wir können uns nicht ohne Togen behelfen. Eine allgemeine Bemerkung über das Coſtum in künſtleriſcher Hinſicht wird hier nicht am unrechten Orte ſtehen. Niemals iſt man in deſſen Beobachtung genauer geweſen als heutzutage; die Kunſt iſt zu einer pedantiſchen Antiquitäten-Krämerei geworden. Dieß kommt daher, daß wir in einem gelehrten und kritiſchen, aber durchaus nicht dichteriſchen Zeitalter leben. Schon die Alten pflegten die ſehr abweichenden Religionen anderer Völker nach der griechiſchen Mythologie umzudeuten. In der Skulptur war für alle barbariſchen Völkerſchaften ein für allemal dieſelbe Kleidertracht, die phrygiſche, angenommen. Nicht als

ob ihnen unbekannt geweſen wäre, daß es eben ſo viel verſchiedne Trachten gebe als Nationen: ſondern ſie wollten in der Kunſt nur den großen Gegenſatz zwiſchen Barbariſch und Gebildet anerkennen, und dieſer ſchien ihnen durch die phrygiſche Kleidung am vortheilhafteſten ſichtbar gemacht zu werden. Die älteren chriſtlichen Maler ſtellen den Heiland, die Jungfrau Maria, die Erzväter und Apoſtel in einer idealiſchen Tracht vor, die untergeordneten Theilnehmer oder Zuſchauer der Handlung aber in Trachten ihres eignen Volkes und ihrer Zeit. Ein richtiger Sinn leitete ſie dabei: das geheimnißvolle Heilige ſoll in einer Ehrfurcht gebietenden Ferne gehalten werden, das Menſchliche hingegen iſt nur in der gewohnten Umgebung recht verſtändlich. Im Mittelalter wurden alle heroiſchen Geſchichten des Alterthums, vom Theſeus und Achilles bis auf Alexander, in wahre Ritterbücher umgekleidet. Nur das Verwandte ſprach ſie an, von den Unterſchieden wollten ſie nichts wißen. In einer alten Handſchrift vom trojaniſchen Krieg ſah ich ein Miniaturbild, das Leichenbegängniß Hektors vorſtellend, wo der mit adelichen Wappenſchildern behängte Sarg in eine gothiſche Kirche hineingetragen wird. Es koſtet kein großes Kopfbrechen, ſich über dieſe Einfalt luſtig zu machen, allein der Nachdenkende wird noch ganz etwas anders darin entdecken. Ein kräftiges Bewußtſein von der allgemeinen Gültigkeit und dem feſten Beſtande ihrer Art zu ſein, eine unbezweifelte Ueberzeugung, daß es immer ſo in der Welt zugegangen, und auch forthin ſo zugehen werde: dieſe Gefühle unſrer Altvordern waren Kennzeichen friſcher Lebensfülle, ſie waren das Mark des Handelns in der Wirklichkeit wie in der Dichtung. Ihre ſchlichte und liebevolle Anhänglichkeit an die auf ſie vererbten Umgebungen iſt durchaus nicht zu verwechſeln mit der

vorlauten Eitelkeit manierierter Zeitalter, welche die wandelbare Mode des Tages unſtatthaft in der Kunſt anbringen, weil ihnen alle edle Simplicität bäuriſch und roh dünkt. Dieſer letzte Mißbrauch iſt jetzt abgeſtellt: unſere Dichter und Künſtler müßen wie Bediente die Livrei entfernter Jahrhunderte und fremder Völker tragen, wenn ſie gebilligt werden wollen. Wir ſind überall zu Hauſe, außer bei uns ſelbſt. Wir laßen uns die Gerechtigkeit widerfahren, daß die heutige Mode in der Kleidung, den Höflichkeits-Formeln u. ſ. w., ganz unpoetiſch iſt, und ſo bettelt die Kunſt bei den Antiquaren um ein Almoſen von poetiſchem Coſtum. Zu jener einfältigen Denkweiſe, die ſich bloß an innere Wahrheit der Darſtellung hält, ohne ſich an Anachroniſmen und Verſehen in andern Aeußerlichkeiten zu ſtoßen, können wir leider nicht zurückkehren; allein wir müßen die Dichter beneiden, denen ſie entgegen kam: ſie gewährte ihnen eine große Breite und Freiheit der Behandlung.

Nach obigen Grundſätzen über das weſentliche und das bloß gelehrte Coſtum muß Vieles im Shakſpeare beurtheilt werden; auch auf den Calderon werden ſie ihre Anwendung finden.

Soviel über den Geiſt der Zeit, worin Shakſpeare lebte, und über ſeine eigne Bildung und Wißenſchaft. Mir iſt er ein tiefſinniger Künſtler, nicht ein blindes wild laufendes Genie. Was man hievon ſchwatzt, halte ich überhaupt nur für eine fabelhafte Sage, für einen blinden wilden Wahn. Bei den übrigen Künſten widerlegt es ſich ſchon von ſelbſt, denn hier iſt erworbene Wißenſchaft eine unerläßliche Bedingung, um irgend etwas zu leiſten. Aber auch bei ſolchen Dichtern, die man für ſorgloſe Zöglinge der Natur ohne alle Kunſt und Schule auszugeben pflegt, fand

ich bei näherer Betrachtung, wenn ſie wirklich vortreffliche Werke geliefert, ausgezeichnete Kultur der Geisteskräfte, geübte Kunſt, reiflich überlegte und würdige Abſichten. Dieß gilt eben ſowohl vom Homer, als vom Dante. Die Thätigkeit des Genies iſt zwar ihm eine natürliche und in gewiſſem Sinne bewußtloſe, wovon alſo der, welcher ſie ausübt, nicht immer augenblicklich Rechenſchaft wird ablegen können; es iſt aber keineswegs eine ſolche, woran die denkende Kraft nicht einen großen Antheil hätte. Eben die Schnelligkeit und Sicherheit der Geisteswirkung, die höchſte Klarheit des Verſtandes macht, daß das Denken bei'm Dichten nicht als etwas Abgeſondertes wahrgenommen wird, nicht als Nachdenken erſcheint. Jener Begriff von der poetiſchen Begeiſterung, den manche lyriſche Dichter in Umlauf gebracht haben, als wären ſie außer ſich, und ertheilten wie die Pythia, von einer fremden Gottheit ergriffen, ihnen ſelbſt unverſtändliche Orakelſprüche: jener Begriff (ſelbſt nur eine lyriſche Erdichtung) paßt am allerwenigſten auf die dramatiſche Compoſition, eine der beſonnenſten Hervorbringungen des menſchlichen Geiſtes. Man giebt zu, Shakſpeare habe über Charakter und Leidenſchaft, über den Gang der Begebenheiten und menſchliche Schickſale, über die geſellige Verfaßung, über alle Dinge und Verhältniſſe der Welt gedacht und tief gedacht; man muß es zugeben, denn unter Tauſenden ſeiner Sprüche würde ein einziger zur Widerlegung deſſen hinreichen, der es abläugnen wollte: und nur für den Bau ſeiner eignen Stücke ſoll er keinen Gedanken übrig gehabt, dieſen ſoll er dem Zufall, welcher die epikuriſchen Atomen zuſammen weht, überlaßen haben? Geſetzt auch, er hätte ohne höheren Ehrgeiz in Bezug auf die Kenner nnd die Nachwelt, ohne jene künſtleriſche Liebe, die ſich in einem vollendeten

Werke ſelbſt zu befriedigen ſtrebt, bloß gearbeitet, um der ungelehrten Menge zu gefallen, ſo hätte ihn ja ſchon dieſer Zweck und die theatraliſche Wirkung darauf führen müßen. Denn hängt nicht der Eindruck eines Schauſpiels ganz beſonders von dem Verhältniß der Theile zu einander ab? Und wird nicht eine an ſich noch ſo ſchöne Scene von Zuſchauern, die nur geraden Sinn haben und ſich ihrer Natur unbefangen überlaßen, verworfen, ſo bald ſie ihrer Erwartung an der Stelle widerſpricht, und dem einmal gefaßten Intereſſe Abbruch thut? Die ſcherzhaften Einmiſchungen mögen immerhin als eine Art von Zwiſchenſpiel, zur Erholung von ernſthafteren Spannungen dienlich, angeſehen werden, ſo lange man keine beßere Anſicht dafür zu finden weiß; aber im Gange der Hauptſache, in der Verknüpfung der Erfolge muß der Dichter, wo möglich, noch mehr Ueberlegenheit des Verſtandes bewähren, als in der Darſtellung der einzelnen geſchilderten Charaktere und Lagen; ſonſt wäre er wie der Lenker eines Marionettenſpiels, dem die Dräthe in Verwirrung gerathen ſind, ſo daß nun die Puppen vermöge ihres Mechaniſmus ganz andre Bewegungen vornehmen, als er eigentlich wollte.

Einſtimmig rühmen die engliſchen Kunſtrichter am Shakſpeare die Wahrheit und durchgeführte Beſtimmtheit ſeiner Charakteriſtik, das eindringende Pathos, den komiſchen Witz. Ferner erheben ſie die Schönheit und Erhabenheit einzelner Beſchreibungen, Bilder und Ausdrücke. Dieß letzte iſt die oberflächlichſte und wohlfeilſte Art von Kunſtkritik. Johnſon vergleicht denjenigen, der dieſen Dichter durch Stellen, aus dem Zuſammenhange gerißen, zu empfehlen gedächte, mit jenem Scholaſtiker bei'm Hierokles, der einen Ziegel als Probe eines Hauſes herumwies. Und dennoch ſpricht er

ſelbſt ſo wenig und ſo höchſt unbefriedigend über das Ganze der Stücke. Man ſtelle nur ſeine kurzen Urtheile am Schluße eines jeden zuſammen, und ſehe, ob die Summe von Bewunderung herauskommt, die er ſelbſt anfangs als den richtigen Maßſtab für die Schätzung des Dichters angegeben. Ueberhaupt war es die herrſchende Richtung der bisherigen Zeit, die ſich auch in der Naturwißenſchaft offenbarte, das Lebendige als eine bloße Anhäufung todter Theile zu zerlegen, zu vereinzeln was nur in der Verknüpfung beſteht und außer ihr nicht begriffen werden kann, ſtatt bis zum Centralpunkt hindurchzudringen und alle Theile als ſo viele Ausſtrahlungen von daher zu betrachten. Deswegen iſt nichts ſeltner, als ein Kunſtrichter, der ſich zur Ueberſchauung eines umfaßenden Kunſtwerkes zu erheben weiß. Shakſpeares Compoſitionen ſind eben wegen ihrer tiefen Abſichtlichkeit dem Ungemach ausgeſetzt geweſen, mißverſtanden zu werden. Ueberdieß läßt jene proſaiſche Kritik die poetiſche Form allenfalls in den Einzelnheiten der Ausführung gelten; was aber den Plan der Stücke betrifft, da ſucht ſie nichts andres als den logiſchen Zuſammenhang von Urſachen und Wirkungen, oder eine einſeitige triviale Moral als Nutzanwendung, und was ſich hierauf nicht zurückführen läßt, erklärt ſie für überflüßige oder gar ſtörende Zuthaten. Nach ſolchen Grundſätzen müßte man in den griechiſchen Tragödien ebenfalls die meiſten Chorgeſänge wegſtreichen, welche ja auch nichts zur Entwickelung der Handlung beitragen, ſondern nur ein harmoniſches Echo der vom Dichter bezweckten Eindrücke ſind. Man verkennt hiebei ganz und gar die Rechte der Poeſie und die Natur des romantiſchen Dramas, welches eben weil es pittoresk iſt und ſein ſoll, reichere Umgebungen und Contrapoſte für ſeine Hauptgruppen erfordert. In aller Kunſt und Poeſie,

vornehmlich aber in der romantiſchen, macht die Phantaſie als eine unabhängige Seelenkraft, die ſich nach eignen Geſetzen regiert, ihre Anſprüche geltend.

In einem ſchon vor einer Anzahl Jahre abgefaßten Verſuch über Romeo und Julia (im erſten Bande der von mir und meinem Bruder herausgegebenen Charakteriſtiken und Kritiken) habe ich die ſämmtlichen Auftritte nach der Reihe durchgegangen und die innere Nothwendigkeit eines jeden in Bezug auf das Ganze geprüft; ich habe gezeigt, warum gerade ein ſolcher Kreiß von Charakteren und Verhältniſſen um die beiden Liebenden her geſtellt ſei; ich habe die Bedeutung des eingeſtreuten Scherzes erklärt, und den Gebrauch der hie und da erhöhten poetiſchen Farben gerechtfertigt. Aus allem dieſem ſchien mir unwiderleglich hervorzugehen, daß man bis auf einige unverſtändlich gewordne oder dem heutigen Geſchmack fremde Spiele des Witzes (Nachahmungen des damaligen Geſellſchaftstones) nichts hinwegnehmen, nichts hinzufügen, nichts anders ordnen könne, ohne das vollendete Werk zu verſtümmeln und zu entſtellen. Ich wäre bereit, an allen Stücken Shakſpeares aus ſeiner reiferen Zeit dasſelbe zu unternehmen, allein dieß würde ein eignes Buch erfordern. Hier kann ich nur Weniges andeuten, ſeine großen Entwürfe nur mit flüchtigen Zügen nachzeichnen; doch muß ich zuvor noch von ſeinen hervorſtechendſten Eigenſchaften im Allgemeinen reden.

Shakſpeares Menſchenkenntniß iſt zum Sprichworte geworden; ſeine Ueberlegenheit hierin iſt ſo groß, daß man ihn mit Recht den Herzenskündiger genannt hat. Die Fertigkeit, auch die feineren unwillkürlichen Aeußerungen des Gemüths zu bemerken, und die durch Erfahrung und Nachdenken herausgebrachte Bedeutung dieſer Zeichen mit Sicherheit an-

zugeben, macht den Menſchen-Beobachter; der Scharfſinn, hieraus noch weiter zu ſchließen, und einzelne Angaben nach Gründen der Wahrſcheinlichkeit zu einem bündigen Zuſammenhange zu ordnen, den Menſchenkenner. Die auszeichnende Eigenſchaft des im Charakteriſtiſchen großen dramatiſchen Dichters iſt etwas hievon noch ganz Verſchiednes, das aber, wie man es nehmen will, entweder jene Fertigkeit und jenen Scharfſinn in ſich faßt, oder beider überhebt. Es iſt die Fähigkeit, ſich ſo vollkommen in alle Arten zu ſein, auch die fremdeſten, zu verſetzen, daß ihr Beſitzer dadurch in den Stand geſetzt wird, als Bevollmächtigter der geſammten Menſchheit, ohne beſondre Inſtruktionen für den einzelnen Fall, im Namen eines Jeden zu handeln und zu reden. Es iſt die Gewalt, die Geſchöpfe ſeiner Einbildungskraft mit ſo ſelbſtändigem Nachdruck auszuſtatten, daß ſie ſich nachher nach allgemeinen Naturgeſetzen in jedem Verhältniß entwickeln, und daß der Dichter an ſeinen Träumen gleichſam Erfahrungen anſtellt, die eben ſo gültig ſind, als die an wirklichen Gegenſtänden gemachten. Das Unbegreifliche und Unerlernbare dabei bleibt, daß die Perſonen ſcheinen müßen nichts um des Zuſchauers willen zu ſagen oder zu thun, und daß der Dichter dennoch durch die Darſtellung ſelbſt, ohne hinzugefügte Erklärung, die Gabe mittheilt, ſie bis in's Innerſte zu durchſchauen. Deswegen hat Goethe ſinnreich Shakſpeares Menſchen mit Uhren verglichen, die ein kryſtallenes Zifferblatt und Gehäuſe haben, und indem ſie wie andre Uhren richtig die Stunden weiſen, zugleich das innere Getriebe wahrnehmen laßen, wodurch dieß bewerkſtelligt wird.

Nichts iſt dem Shakſpeare jedoch fremder, als eine gewiſſe zergliedernde Darſtellung, welche uns mühſam alle Beweggründe zuzählt, wodurch ein Menſch ſo oder anders

beſtimmt wird. Dieſes Motivieren, die Sucht mancher neueren Geſchichtſchreiber, immer weiter fortgeſetzt, würde zuletzt alle Individualität aufheben, und den Charakter, der ſich oft ſchon in der früheſten Kindheit entſchieden kund giebt, aus lauter fremden Einflüßen zuſammenſetzen. Am Ende handelt ein Menſch doch ſo, weil er ſo iſt. Und wie jeder iſt, das offenbart uns Shakſpeare auf das unmittelbarſte: er fordert und erhält unſern Glauben auch für das Abweichende und Seltſame. Niemals hat es vielleicht ein ſo umfaßendes Talent für Charakteriſtik gegeben, als das ſeinige. Es erſtreckt ſich nicht nur über die verſchiednen Stände, Geſchlechter und Alter bis zur unmündigen Kindheit hinab, nicht nur handeln bei ihm der König und der Bettler, der Held und der Gauner, der Weiſe und der Narr, mit gleicher Wahrheit; nicht nur verſetzt er ſich in entfernte Zeitalter und zu fremden Nationen, ſchildert uns bei ſcheinbaren Verletzungen des Coſtums ſehr treffend den Geiſt der alten Römer, der Franzoſen in ſeiner Darſtellung ihrer Kriege mit den Engländern, der Engländer ſelbſt in einem großen Theil ihrer Geſchichte, der ſüdlichen Europäer (in dem ernſthaften Theil vieler Luſtſpiele), die damalige gebildete Geſellſchaft und die Rauhheit und Barbarei einer nordiſchen Vorzeit; ſeine menſchlichen Charaktere haben nicht nur eine ſolche Tiefe und Beſtimmtheit, daß ſie nicht unter Klaſſennamen zu faßen, ja überhaupt nicht durch Begriffe zu erſchöpfen ſind: nein, dieſer Prometheus bildet nicht bloß Menſchen, er öffnet die Pforten der magiſchen Geiſterwelt, läßt Geſpenſter heraufſteigen, Hexen ihren wüſten Unfug treiben, bevölkert die Luft mit ſcherzenden Elfen oder Sylphen, und dieſe nur in der Einbildung lebenden Weſen haben eine ſolche Wahrheit, daß, wären ſie auch mißgeborne Ungeheuer,

wie Caliban, er uns dennoch die beſtimmende Ueberzeugung abnöthigt: gäbe es dergleichen, ſo würden ſie ſich ſo benehmen. Mit Einem Worte, ſo wie er die fruchtbarſte kühnſte Phantaſie in das Reich der Natur hineinträgt, ſo trägt er auf der andern Seite die Natur in die jenſeits des Wirklichen liegenden Regionen der Phantaſie hinüber. Wir erſtaunen über die vertrauliche Nähe des Außerordentlichen, Wunderbaren, ja Unerhörten.

Pope und Johnſon ſcheinen ſich ſeltſam zu widerſprechen, wenn der erſte ſagt, alle Perſonen Shakſpeares ſeien Individuen, der zweite, ſie ſeien Gattungen. Indeſſen laßen ſie ſich vielleicht mit einander ausgleichen. Unſtreitig iſt Popes Ausdruck richtiger. Eine Charakteriſtik, die bloß Perſonification kahler Allgemeinbegriffe wäre, könnte weder ſonderlich tief, noch ſonderlich mannichfaltig ſein. Die Namen der Gattungen und Arten ſind ja bekanntlich nur Hülfsmittel für den Verſtand, um die unendliche Mannichfaltigkeit der Natur in einer gewiſſen Ordnung aufzufaßen. Shakſpeares ausführlich gezeichnete Perſonen haben unſtreitig viele ganz individuelle Beſtimmungen, aber zugleich eine nicht bloß für ſie gültige Bedeutung: ſie geben meiſtens eine ergründende Theorie ihrer hervorſtechenden Eigenſchaft an die Hand. Allein auch ſo berichtigt, leidet dieſer Ausſpruch ſeine Einſchränkungen. Charakteriſtik iſt nur ein Beſtandtheil der dramatiſchen Kunſt, und nicht die dramatiſche Poeſie ſelbſt. Es wäre höchſt fehlerhaft, wenn der Dichter uns da auf überflüßige Charakterzüge aufmerkſam machte, wo er ganz andre Eindrücke bezwecken ſoll. Sobald das Muſikaliſche oder das Imaginative die Oberhand gewinnt, ſo tritt das Charakteriſtiſche nothwendig zurück. Viele Figuren Shakſpeares tragen daher nur äußerliche Bezeichnungen an ſich, beſtimmt

durch die Stelle, die ſie im Ganzen einnehmen: ſie repräſentieren wie Nebenperſonen in einem öffentlichen Aufzug, auf deren Phyſiognomie man eben auch wenig zu achten pflegt; ihre feierliche Tracht und Verrichtung macht ſie allein bedeutend. Shakſpeares Boten z. B. ſind meiſtens nur Boten, aber nicht gemeine, ſondern dichteriſche Boten: die Botſchaft, welche ſie zu bringen haben, iſt die Seele, die ihnen ihre Worte eingiebt. Auch andre Stimmen erheben ſich bloß als melodiſche Klage oder Jubel, oder betrachtender Nachruf über das Vorgefallene; und in einem ernſten Drama ohne Chor wird dieß immer mehr oder weniger der Fall ſein müßen, wenn es nicht proſaiſch werden ſoll.

Siebenundzwanzigſte Vorleſung.

(Fortſetzung.) Die Aechtheit des ſhakſpeareſchen Pathos wird gerechtfertigt. Wortſpiele. Sittliche Schonung. Ironie. Vermiſchung des Komiſchen und Tragiſchen. Die Rolle des Narren. Shakſpeares Sprache und Versbau.

Eben ſo wunderwürdig, wie in den Charakteren, iſt Shakſpeare in der Darſtellung der Leidenſchaft, dieß Wort im weiteſten Umfange genommen, für jeden Seelenzuſtand, jede Stimmung, von der Gleichgültigkeit oder dem vertraulichen Scherz bis zur wildeſten Wuth und Verzweiflung. Er giebt uns die Geſchichte der Gemüther, er läßt uns in einem einzigen Wort eine ganze Reihe vorhergegangner Zuſtände entdecken. Seine Leidenſchaften ſtehen nicht vom Anfange an gleich auf derſelben Höhe, wie bei ſo vielen Trauerſpieldichtern, die nach Leſſings Ausdruck ſich vortrefflich auf den Kanzleiſtil derſelben verſtehen. Meiſterlich ſchildert er die allmäliche Steigerung vom erſten Entſtehen an; „giebt“, wie Leſſing ſagt, „ein lebendiges Gemälde aller der kleinſten „geheimſten Ränke, durch die ſich ein Gefühl in unſre Seelen einſchleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die es „darin gewinnt, aller der Kunſtgriffe, mit denen es jede

„andre Leidenſchaft unter ſich bringt, bis es der einzige „Tyrann unſerer Begierden und Verabſcheuungen wird.“ Unter allen Dichtern hat vielleicht nur er eigentliche Seelenkrankheiten, Schwermuth, Wahnſinn, Nachtwandeln, mit ſo unwiderſprechlicher und allſeitig beſtimmter Wahrheit geſchildert, daß der Arzt daran wie an einem wirklichen Falle ſeine Beobachtung bereichern kann.

Demungeachtet hat Johnſon dem Shakſpeare vorgeworfen, ſein Pathos ſei nicht immer rein von Affectation und Unnatur. Allerdings finden ſich Stellen, vergleichungsweiſe indeſſen ſehr wenige, wo ſeine Poeſie aus dem wahren Dialog heraustritt, wo eine zu beflügelte Einbildungskraft, ein zu üppiger Witz ihm die völlige dramatiſche Entäußerung ſeiner ſelbſt unmöglich gemacht haben. Dieſe ausgenommen, rührt jener Tadel wohl von einer phantaſieloſen Sinnesart her, der alles unnatürlich vorkommt, was nicht ihrer zahmen Nüchternheit gemäß iſt. Deswegen hat man ſich ein Ideal vom einfachen und natürlichen Pathos gemacht, das in bildloſen und durch nichts über das Alltägliche erhobnen Ausrufungen beſteht. Allein die energiſchen Leidenſchaften elektriſieren alle Geiſteskräfte, und werden ſich alſo in reichbegabten Naturen auch ſinnreich und bildlich ausdrücken. Man hat oft bemerkt, der Aerger mache witzig; wie die Verzweiflung zuweilen in Lachen ausbricht, ſo könnte ſie ſich auch wohl durch antithetiſche Vergleichungen Luft machen.

Ferner hat man die Befugniſſe der poetiſchen Form nicht gehörig erwogen. Shakſpeare, der immer ſeiner Sache gewiß war, ſtark genug zu rühren, wenn er wollte, hat mitunter durch freiere Spiele die Eindrücke abſichtlich gemäßigt, wo ſie ſonſt zu ſchmerzlich geworden wären, und ſogleich eine muſikaliſche Linderung der Theilnahme angebracht. Ein

Zeitgenoße des Dichters, der Verfaßer des oben angeführten Gedichts, hat dieß zart gefühlt, indem er ſagt:

> Yet so to temper passion, that our ears
> Take pleasure in their pain, and eyes in tears
> Both smile and weep.

Shakſpeare hatte noch nicht ſo rohe Begriffe von ſeiner Kunſt, wie manche Neuere zu haben ſcheinen, als ob der Dichter, wie der Bauer im Sprichwort, zweimal auf eine Stelle ſchlagen müßte. Ein alter Rhetor warnte vor allzu langem Verweilen bei Erregung des Mitleids, indem er ſagte, nichts trockne ſo geſchwind als Thränen, und Shakſpeare handelte dieſem ſinnreichen Ausſpruche gemäß, ohne ihn zu kennen. Die paradoxe Behauptung Johnſons, Shakſpeare habe mehr Anlage zum Komiſchen, als zum Tragiſchen gehabt, und darum in dieſem manchmal einen geſchraubten Ton, verdient nicht, daß man gegen ſie die großen tragiſchen Compoſitionen des Dichters anführe, welche an erſchütternder Wirkung faſt Alles, was man je auf der Bühne geſehen, hinter ſich laßen; einzelne weit weniger berühmte Scenen würden dazu hinreichen. Was dieſem Urtheile für viele Leſer einen Schein der Wahrheit leihen könnte, ſind die Wortſpiele, welche bei'm Shakſpeare nicht ſelten ernſten und erhabenen, auch eigentlich pathetiſchen Stellen eingemiſcht ſind. Für die ſcherzhaften Wortſpiele habe ich ſchon oben den Geſichtspunkt angegeben. Hier nur einige Bemerkungen über das Wortſpiel überhaupt und deſſen poetiſchen Gebrauch. Eine ergründende Unterſuchung würde uns zu tief in Betrachtungen über das Weſen der Sprache und ihr Verhältniß zur Poeſie, über den Reim u. ſ. w. hinein und von unſerm Zwecke abführen. Eben ſo tief als der Urſprung der Poeſie liegt im menſchlichen Geiſte die Forderung, die Sprache ſolle

die bezeichneten Gegenſtände durch den Laut ſinnlich darſtellen. Da nun dieß in der Geſtalt, wie ſie uns überliefert worden, ſelten in einem merklichen Grade der Fall iſt, ſo wirft ſich eine lebhaft angeregte Einbildungskraft gern auf übereinſtimmende Laute, die ein glücklicher Zufall darbietet, um ſolchergeſtalt in einem einzelnen Falle die verlorne Aehnlichkeit zwiſchen Wort und Sache wieder hervorzurufen. So z. B. ſuchte man häufig in dem, wiewohl zufällig ertheilten, Namen einer Perſon Beziehungen auf ihre Eigenſchaften und Schickſale zu finden, man machte ihn gefliſſentlich zu einem ſprechenden Namen. Die welche die Wortſpiele als eine Erfindung verkünſtelter Unnatur verſchreien, verrathen nur ihre Unkunde. Gerade bei Kindern, ſo wie bei Nationen von den einfältigſten Sitten offenbart ſich ein großer Hang dazu, weil bei ihnen die richtigen Begriffe über Ableitung und Stammverwandtſchaft der Wörter noch nicht entwickelt ſind, und alſo dieſer Willkür nicht im Wege ſtehen. Im Homer finden ſich verſchiedne Wortſpiele; die Bücher Moſis, das älteſte ſchriftliche Denkmal der Urwelt, ſind, wie bekannt, voll davon. Auf der andern Seite haben Dichter von ſehr gebildetem Geſchmack, wie Petrarca, oder Redner, wie Cicero, Wohlgefallen daran gefunden. Wer ſich in Richard dem Zweiten an die rührenden Wortſpiele des ſterbenden Johann von Gaunt über ſeinen eignen Namen ſtößt, der erinnere ſich an die ähnlichen des Ajax bei'm Sophokles. Es verſteht ſich, daß nicht alle Wortſpiele, noch an jedem Orte zu billigen ſind. Es kommt darauf an, ob die Stimmung ein ſolches Spiel der Phantaſie zuläßt, und ob die Einfälle, Vergleichungen, Anſpielungen, die ihnen zum Grunde liegen, inneren Gehalt haben. Doch darf man es wohl nicht zum Grundſatze machen, darnach zu urtheilen, wie der Gedanke

nach Wegſchaffung des Gleichlauts ſich ausnimmt, eben ſo wenig, als ſich der Reiz gereimter Verſe noch fühlen läßt, wenn man ſie erſt vom Reime entblößt hat. Die Geſetze des guten Geſchmacks hierüber dürften auch nach der Beſchaffenheit der Sprachen verſchieden ſein. In Sprachen, die eine große Menge Homonymen, d. h. völlig oder faſt gleichlautende Wörter von ganz verſchiedner Abſtammung und Bedeutung haben, ſind die Wortſpiele beinahe ſchwerer zu vermeiden, als aufzuſuchen. Man hat alſo gefürchtet, der leeren Witzelei Thür und Thor zu öffnen, wenn man ſie nicht mit einem ſtrengen Bann belegte. Daß Shakſpeare eine ſo unüberwindliche und unmäßige Leidenſchaft gehabt, mit Worten und Silben zu ſpielen, kann ich nicht finden. Es iſt wahr, er macht manchmal einen verſchwenderiſchen Gebrauch von dieſer Figur; in andern Stücken hat er nur ſparſam Wortſpiele eingeſtreut, ja in einigen, z. B. im Macbeth, kommt, glaube ich, nicht ein einziges vor. Er wird alſo in Abſicht auf den Gebrauch oder die Enthaltung davon, nach Maßgabe der Gegenſtände und des verſchiednen Stils der Behandlung, vermuthlich, wie in Allem, der Prüfung würdige Grundſätze befolgt haben.

Weit wichtiger iſt der Vorwurf, Shakſpeare beleidige das Gefühl durch unverhüllte Schilderung der ekelhafteſten moraliſchen Häßlichkeit, zerreiße ſchonungslos die Gemüther, und empöre ſelbſt die Augen durch unerträglich gräßliche Schauſpiele. Er hat in der That niemals die wilden blutdürſtigen Leidenſchaften mit einem gefälligen Aeußern überfirnißt, niemals die Bosheit mit einem falſchen Schimmer von Seelengröße bekleidet, und dafür iſt er in alle Wege zu loben. Ein paarmal hat er eigentliche Böſewichter geſchildert, wie meiſterhaft er aber dabei allzu peinlichen Ein-

drücken vorbeugt, wird ſich am Jago und Richard dem Dritten zeigen laßen. Ich geſtehe, daß die Leſung und noch mehr der Anblick von einigen ſeiner Stücke krankhaften Nerven nicht anzurathen ſteht, eben ſo wenig als die Eumeniden des Aeſchylus: allein ſoll der Dichter, der einen bedeutenden, nur durch gewagte Mittel zu erreichenden Zweck vor Augen hat, auf dieſe Rückſicht nehmen? Darf unſre heutige Verzärtelung überhaupt zum Maßſtabe deſſen dienen, was die tragiſche Darſtellung der menſchlichen Natur bieten darf, ſo wird die Kunſt ſehr enge beſchränkt werden, und alle großen Wirkungen werden ihr unterſagt werden müßen. Wollen wir einen großen Zweck, ſo müßen wir auch die Mittel wollen, und unſre Nerven ſollten ſich ſchon einigermaßen ſchmerzliche Erſchütterungen gefallen laßen, wenn unſer Gemüth zur Entſchädigung dafür erhoben und geſtärkt wird. Die beſtändige Rückſicht auf ein kleinliches Geſchlecht muß alle Kühnheit des Dichters lähmen. Glücklicher Weiſe für ſeine Kunſt lebte Shakſpeare in einem Zeitalter, das für edle und zarte Eindrücke ſehr empfänglich, dem aber von einer kräftigen Vorzeit noch Feſtigkeit genug angeerbt war, um nicht vor allem Starken und Gewaltigen zaghaft zurückzubeben. Man hat Tragödien erlebt, deren Kataſtrophe die Ohnmacht einer verliebten Prinzeſſin iſt; wenn Shakſpeare zuweilen in das entgegengeſetzte Aeußerſte ausſchweift, ſo iſt es ein erhabner Fehler, aus der Fülle rieſenhafter Kraft entſprungen. Und dieſer tragiſche Titan, der den Himmel ſtürmt und die Welt aus ihren Angeln zu reißen droht, der, furchtbarer als Aeſchylus, unſer Haar emporſträubt, und unſer Blut vor Schauder gerinnen macht, beſaß zugleich die einſchmeichelnden Lieblichkeiten der ſüßen Poeſie, er tändelt kindlich mit der Liebe, und ſeine Lieder ſind wie ſchmelzende Seufzer hinge-

athmet. Er verknüpft alles Hohe und Tiefe in ſeinem Daſein, und die fremdartigſten, ja ſcheinbar unvereinbarſten Eigenſchaften beſtehen in ihm friedlich neben einander. Die Geiſterwelt und die Natur haben all ihre Schätze in ihn niedergelegt: an Kraft ein Halbgott, an Tiefblick ein Prophet, an überſchauender Weisheit ein Schutzgeiſt höherer Art, läßt er ſich zu den Menſchen herab, als wüßte er nicht um ſeine Ueberlegenheit, und iſt anſpruchlos und unbefangen wie ein Kind.

Wenn die Zeichnung ſeiner Charaktere, jeden einzeln betrachtet, ſchon unübertrefflich feſt und richtig iſt, ſo übertrifft er ſich ſelbſt noch in ihrer Zuſammenſtellung und gegenſeitigen Einwirkung. Dieß iſt eigentlich der Gipfel der dramatiſchen Charakteriſtik: denn man kann einen Menſchen niemals ganz abgeſondert für ſich nach ſeinem wahren Werth beurtheilen, man muß ihn in ſeinem Verhältniß zu andern ſehen; und hier ſind eben die meiſten dramatiſchen Dichter mangelhaft. Shakſpeare macht jede ſeiner Hauptperſonen zu einem Spiegel der übrigen, in welchem wir das entdecken, was uns nicht unmittelbar eröffnet werden konnte. Was bei Andern ſchon das Tiefſte, iſt bei ihm erſt Oberfläche. Man wäre übel berathen, wenn man die Aeußerungen der Perſonen über ſich ſelbſt und Andre immer für bare Münze nähme. Die zweideutige Geſinnung fließt bei ihm, wie billig, von lobenswürdigen Grundſätzen über, und der Albernheit ſind nicht ſelten weiſe Lehren in den Mund gelegt, um anzudeuten, wie wohlfeil dergleichen Gemeinplätze zu haben ſind. Niemand hat ſo wie er den leiſen Selbſtbetrug geſchildert, die halb ſelbſtbewußte Heuchelei gegen ſich, womit auch edle Gemüther die in der menſchlichen Natur faſt unvermeidliche Eindrängung ſelbſtiſcher Triebfedern verkleiden. Dieſe geheime

Ironie der Charakteriſtik iſt bewundernswürdig als ein Abgrund von Scharfſinn, aber dem Enthuſiaſmus thut ſie wehe. Dahin kommt man alſo, wenn man das Unglück gehabt hat, die Menſchheit zu durchſchauen, und außer der traurigen Wahrheit, daß keine Tugend und Größe ganz rein und ächt ſei, und dem gefährlichen Irrthum, als ſtände das Höchſte zu erreichen, bleibt uns keine Wahl übrig. Hier ſpüre ich, während er die innigſten Rührungen erregt, in dem Dichter ſelbſt eine gewiſſe Kälte, aber die eines überlegenen Geiſtes, der den Kreiß des menſchlichen Daſeins durchlaufen, und das Gefühl überlebt hat.

Die Ironie bezieht ſich aber bei'm Shakſpeare nicht bloß auf die einzelnen Charaktere, ſondern häufig auf das Ganze der Handlung. Die meiſten Dichter, welche menſchliche Begebenheiten erzählend oder dramatiſch ſchildern, nehmen Partei, und verlangen von den Leſern blinden Glauben für ihre Bemühungen zu erheben oder herabzuſetzen. Je eifriger dieſe Rhetorik iſt, deſto leichter verfehlt ſie ihren Zweck. Auf jeden Fall werden wir gewahr, daß wir die Sache nicht unmittelbar, ſondern durch das Medium einer fremden Denkart erblicken. Wenn hingegen der Dichter zuweilen durch eine geſchickte Wendung die weniger glänzende Kehrſeite der Münze nach vorne dreht, ſo ſetzt er ſich mit dem auserleſenen Kreiß der Einſichtsvollen unter ſeinen Leſern oder Zuſchauern in ein verſtohlnes Einverſtändniß; er zeigt ihnen, daß er ihre Einwendungen vorhergeſehen und im voraus zugegeben habe; daß er nicht ſelbſt in dem dargeſtellten Gegenſtande befangen ſei, ſondern frei über ihm ſchwebe, und daß er den ſchönen, unwiderſtehlich anziehenden Schein, den er ſelbſt hervorgezaubert, wenn er anders wollte, unerbittlich vernichten könnte. Wo das eigentlich Tragiſche eintritt, hört

freilich alle Ironie auf; allein von dem eingeſtandnen Scherz der Komödie an bis dahin, wo die Unterwerfung ſterblicher Weſen unter ein unvermeidliches Schickſal den ſtrengen Ernſt fordert, giebt es eine Menge menſchlicher Verhältniſſe, die allerdings, ohne die ewige Gränzſcheidung zwiſchen Gut und Böſe zu verwirren, mit Ironie betrachtet werden dürfen. Dieſem Zweck dienen die komiſchen Perſonen und Auftritte, welche in Shakſpeares meiſten Stücken einer edlen und erhöhenden Darſtellung romantiſcher Dichtungen oder hiſtoriſcher Vorfälle eingeflochten ſind. Manchmal iſt eine beſtimmte Parodie des ernſthaften Theils darin nicht zu verkennen; andre Male iſt der Zuſammenhang loſer und willkürlicher, um ſo mehr, je wunderbarer die Erfindung des Ganzen iſt, je mehr es bloß zu einer leichten Gaukelei der Phantaſie wird. Ueberall dienen die komiſchen Unterbrechungen dazu, zu verhüten, daß das Spiel ſich nicht in ein Geſchäft verwandle, dem Gemüth ſeine Heiterkeit zu bewahren, und jenen trüben ſchwungloſen Ernſt abzuhalten, der ſich ſo leicht im ſentimentalen, jedoch nicht tragiſchen Schauſpiele einſchleicht. Gewiß wollte Shakſpeare hiemit nicht, ſeiner beßern Einſicht entgegen, dem Geſchmack der Menge willfahren: denn in verſchiednen Stücken, und in beträchtlichen Theilen andrer, beſonders wenn die Entwicklung herannaht, und die Gemüther daher mehr geſpannt und für zerſtreuende Unterhaltung nicht mehr empfänglich ſind, hat er ſich aller komiſchen Einmiſchungen enthalten. Auch lag ihm daran, daß die Luſtigmacher keine bedeutendere Stelle einnehmen, als er ihnen angewieſen hatte: er eifert (in den Lehren Hamlets an den Schauſpieler) nachdrücklich gegen das Extemporieren, womit ſie ihre Rollen zu erweitern liebten. Johnſon will die aus Ernſt und Scherz gemiſchte Schauſpielgattung dadurch rechtfertigen, daß in der

Wirklichkeit das Gemeine dicht neben dem Erhabenen zu ſtehen, daß Luſtiges und Trauriges neben und nach einander vorzugehen pflegt. Allein daraus, daß ſich beides ſo vorfindet, würde noch gar nicht folgen, die Kunſt müße es ungeſondert in ihre Darſtellungen aufnehmen. Die Bemerkung iſt übrigens richtig, und dieſer Umſtand giebt dem Dichter die Möglichkeit an die Hand ſo zu verfahren, weil ja im Schauſpiel Alles nur nach Bedingungen theatraliſcher Wahrſcheinlichkeit eintreten darf; aber die Vermiſchung ſo ungleichartiger und ſcheinbar ſtreitender Beſtandtheile in demſelben Werk kann nur durch künſtleriſche Abſichten wie die obenangeführten gerechtfertigt werden. In Shakſpeares Dramen ſind die komiſchen Scenen das Vorzimmer der Poeſie, wo ſich die Bedienten aufhalten; dieſe proſaiſchen Geſellen dürfen ſich nicht ſo laut machen, daß das Geſpräch im Sale ſelbſt dadurch übertäubt würde: jedoch in den Zwiſchenzeiten, wo ſich die idealiſche Geſellſchaft zurückgezogen hat, verdienen ſie ſchon belauſcht zu werden; ihre dreiſten Spöttereien, ihre anmaßenden Nachäffungen können über die Verhältniſſe ihrer Herrſchaften manchen Aufſchluß gewähren.

Shakſpeares komiſches Talent iſt eben ſo bewundernswürdig wie das, welches er im Pathetiſchen und Tragiſchen zeigt: es ſteht auf der gleichen Höhe, hat gleichen Umfang, gleiche Tiefe wie dieſes; nur das Uebergewicht wollte ich jenem vorhin nicht einräumen. Er iſt ſehr erfindſam in komiſchen Lagen und Motiven: man wird ſchwerlich nachweiſen können, woher er die ſeinigen genommen, da er hingegen in dem ernſten Theil ſeiner Dramen ſich meiſtentheils an etwas Gegebnes anſchließt. Seine komiſche Charakteriſtik iſt eben ſo wahr, mannichfaltig und ergründend, als die ernſthafte. Er iſt dabei ſo wenig zur Ueberladung geneigt, daß

man vielmehr ſagen kann, manche ſeiner Züge ſeien faſt zu fein für die Bühne, und können nur, durch einen großen Schauſpieler geltend gemacht, von ſehr gewitzigten Zuſchauern ganz verſtanden werden. Nicht nur viele Arten der Narrheit, ſondern auch die bloße Dummheit hat er ungemein ergötzlich und unterhaltend zu machen gewußt. Noch eine beſondre Gattung des Poſſenhaften findet ſich in ſeinen Stücken, die uns willkürlicher angebracht ſcheint, ſich aber auf Nachahmung einer wirklichen Sitte gründet. Dieß iſt die Einführung des Luſtigmachers, des Narren mit der Kappe und in ſcheckiger Tracht, auf Engliſch clown genannt, der in verſchiednen Luſtſpielen, jedoch bei weitem nicht in allen, unter den Trauerſpielen allein im Lear vorkommt; meiſtens ſeinen Witz nur in Geſprächen mit den Hauptperſonen übt; zuweilen auch in die Handlung eingeflochten iſt. Damals pflegten nicht nur die Fürſten Hofnarren zu halten, ſondern in vielen vornehmen Familien hielt man unter der übrigen Dienerſchaft einen ſolchen aufmunternden Hausgenoßen für ein gutes Gegenmittel gegen die Leerheit und Langeweile des täglichen Lebens, für eine willkommne Unterbrechung der hergebrachten Förmlichkeiten. Große Männer, ſelbſt Geiſtliche, achteten es nicht unter ihrer Würde, ſich von wichtigen Geſchäften in der Unterhaltung ihres Narren zu erholen; der berühmte Thomas Morus hat ſich mit dem ſeinigen zuſammen von Holbein malen laßen. Shakſpeare ſcheint eben vor dem Zeitpunkte gelebt zu haben, wo die Sitte abzukommen anfieng; in den nächſten engliſchen Luſtſpieldichtern nach ihm findet ſich der clown nicht mehr. Man hat die Abſchaffung der Narren als einen Beweis der Verfeinerung gerühmt, und unſre wackern Vorfahren bemitleidet, daß ſie an groben Poſſen Geſchmack finden können. Ich glaube aber

vielmehr, es wird an geſcheidten Narren gefehlt haben, um die Stelle gehörig auszufüllen *); auf der andern Seite iſt die Vernunft, bei aller Einbildung von ſich ſelbſt, zu zaghaft geworden, um eine ſo verwegne Ironie zu dulden: ſie iſt immer beſorgt, der Mantel ihrer Gravität möchte aus ſeinen Falten kommen; und lieber als der Narrentheidung einen anerkannten Platz neben ſich zu gönnen, hat ſie unbewußter Weiſe die Rolle der Lächerlichkeit ſelbſt übernommen, aber leider einer ſchwerfälligen und unerfreulichen Lächerlichkeit **). Es würde leicht ſein, eine Sammlung vortrefflicher Einfälle und beißender Sarkaſmen zu machen, die uns von bekannten Hofnarren aufbehalten ſind. Ausgemacht iſt es, daß ſie den Fürſten häufig Wahrheiten ſagten, die dieſe jetzt niemals zu hören bekommen ***). Shakſpears Narren haben

---

*) Man ſehe Hamlets Lobrede auf den Yorick. In Was ihr wollt ſagt Viola:

Der Burſch iſt klug genug, den Narrn zu ſpielen,
Und das geſchickt thun, fordert ein'gen Witz.
Die Laune deren, über die er ſcherzt,
Die Zeiten und Perſonen muß er kennen,
Und wie der Falk auf jede Feder ſchießen,
Die ihm vor's Auge kommt. Dieß iſt ein Handwerk
So voll von Arbeit als des Weiſen Kunſt.
Denn Thorheit, weislich angebracht, iſt Witz,
Doch wozu iſt des Weiſen Thorheit nütz?

**) „Seit das bißchen Witz, was die Narren haben, zum Schweigen gebracht worden iſt, ſo macht das bißchen Narrheit, was weiſe „Leute beſitzen, große Parade.“ Wie es euch gefällt, Erſter Aufzug, zweite Scene.

***) Karl der Kühne von Burgund berühmte ſich oft, wie man weiß, mit Hannibal, als dem größten Feldherrn aller Zeiten, wetteifern zu wollen. Nach der Niederlage bei Granſon begleitete ihn ſein Narr auf ſeiner eilfertigen Flucht, und rief aus: „Ach, gnädiger

meiſtens neben einiger Witzelei, die nicht ganz zu vermeiden ſteht, wenn man aus dem Witz ein Gewerbe macht, einen unvergleichlichen Humor, und endlich viel Verſtand, genug, um eine ganze Schaar gewöhnlicher weiſer Männer damit auszuſtatten.

Jetzt noch einiges über die Diction und den Versbau unſers Dichters. Seine Sprache iſt hie und da etwas veraltet, jedoch im Ganzen weit weniger als die der meiſten damaligen Schriftſteller, und dieß beweiſet die Güte ſeiner Wahl. Die Proſa war noch wenig bearbeitet, weil die Gelehrten mehrentheils lateiniſch ſchrieben: ein günſtiger Umſtand für den Dramatiker; denn was hat dieſer mit der wißenſchaftlichen Bücherſprache zu ſchaffen? Die früheren engliſchen Dichter hatte er nicht nur geleſen, ſondern ſtudiert; übrigens aber griff er ſeine Sprache unmittelbar aus dem Leben auf, und dieſes dialogiſche Element weiß er meiſterlich mit dem höchſten poetiſchen Schwunge zu verſchmelzen. Ich verſtehe nicht was einige Kunſtrichter mit dem Tadel wollen, Shakſpeare ſei oft ungrammatiſch. Um dieſe Behauptung durchzuführen, müßten ſie beweiſen, daß ähnliche Wortfügungen bei ſeinen Zeitgenoßen niemals vorkommen, wovon man gerade das Gegentheil darthun kann. In keiner Sprache läßt ſich Alles nach Grundſätzen beſtimmen, Vieles bleibt dem eigenſinnigen Sprachgebrauch überlaßen. Und daß ſich dieſer ſeitdem geändert, dafür wird man doch den Dichter nicht verantwortlich machen wollen? Die engliſche Sprache war damals noch nicht zu jener züchtigen Nüchternheit gelangt, die ſich in ihrer neueren Litteratur, vielleicht zum

„Herr! die haben uns einmal behannibalt!“ Hätte der Herzog dieſem warnenden Spotte Gehör gegeben, ſo hätte er nicht bald darauf ein ſo ſchmähliches Ende genommen.

Schaden der Originalität, feſtgeſetzt hat. Wie ein kürzlich urbar gemachter Boden neben den fruchtbaren Sprößlingen manche Wucherpflanze hervortreibt, ſo finden ſich auch in der damaligen poetiſchen Diction Ausſchweifungen, jedoch aus der Fülle der Kraft entſprungene Ausſchweifungen. Es ſind noch Spuren von Unbeholfenheit, aber nirgends von mühſeliger ſeelenloſer Verkünſtelung ſichtbar. Im allgemeinen bleibt Shakſpeares Schreibart noch jetzt ein unübertroffenes Vorbild ſowohl im Starken und Erhabenen, als im Gefälligen und Zarten. Er hat in ſeiner Sphäre alle Mittel der Sprache erſchöpft. Allem iſt das Gepräge ſeines mächtigen Geiſtes aufgedrückt. Seine Bilder und Figuren haben in ihrer ungeſuchten, ja unwillkürlichen Seltſamkeit oft eine ganz eigenthümliche Anmuth. Zuweilen wird er dunkel aus allzu großer Liebe zur gedrängteſten Kürze: aber es verlohnt ſich ſchon der Mühe, über Shakſpeares Zeilen zu grübeln.

Die Versart ſeiner ſämmtlichen Schauſpiele iſt großentheils der zehn- oder eilfſilbige reimloſe Jambe, der nur zuweilen mit Reimen untermiſcht iſt, häufiger mit proſaiſchen Theilen abwechſelt. Kein einziges Stück iſt ganz in Proſa geſchrieben, ſo wie denn auch denen, welche ſich am meiſten dem reinen Luſtſpiele nähern, immer etwas beigefügt iſt, was ſie in einem höhern Grade als es dieſer Gattung eigen iſt, poetiſiert. Viele Auftritte ſind ganz proſaiſch, in andern wechſeln proſaiſche und verſificierte Reden. Dieß wird nur denen ein Uebelſtand dünken, die gewohnt ſind die Zeilen eines Schauſpiels wie Soldaten zu betrachten, die bei einer Parade überein gekleidet und bewaffnet, in Reih und Glied aufziehen, ſo daß, wenn man einen oder ein paar geſehen, man ſich tauſende, als einander vollkommen ähnlich, vorſtellen kann.

Shakſpeare beobachtet im Gebrauch der Proſa und der Verſe ſehr feine Unterſcheidungen nach dem Stande, noch mehr aber nach dem Charakter und der Gemüthsſtimmung der Perſonen. Eine edle und über den gewöhnlichen Ton erhöhte Sprache paßt nur zu einer gewiſſen Anſtändigkeit der Sitten, die ſowohl Laſter als Tugenden überkleidet, und auch unter heftigen Leidenſchaften nicht ganz verſchwindet. Wie nun dieſe den höheren Ständen, wenn gleich nicht ausſchließend, doch natürlicher Weiſe mehr eigen iſt, als den geringen, ſo iſt auch bei Shakſpeare Würde und Vertraulichkeit der Rede, Poeſie und Proſa, auf eben die Art unter die Perſonen vertheilt. Daher ſprechen ſeine gemeinen Bürger, Bauern, Soldaten, Matroſen, Bedienten, hauptſächlich aber ſeine Narren und Poſſenreißer, faſt ohne Ausnahme im Tone ihres wirklichen Lebens. Indeſſen offenbart ſich innere Würde der Geſinnungen, wo ſie ſich immer finden mag, durch äußern Anſtand, ohne daß es dazu durch Erziehung und Gewohnheit angekünſtelter Zierlichkeiten bedürfte; jene iſt ein allgemeines Recht der Menſchen, der niedrigſten wie der höchſten, und ſo gilt auch bei Shakſpeare die Rangordnung der Natur und der Sittlichkeit hierin mehr wie die bürgerliche. Auch läßt er nicht ſelten dieſelben Perſonen zu verſchiednen Zeiten die erhabenſte und wieder die gemeinſte Sprache führen, und dieſe Ungleichheit iſt ebenfalls in der Wahrheit gegründet. Außerordentliche Lagen, die den Kopf lebhaft beſchäftigen und mächtige Leidenſchaften in's Spiel ſetzen, heben und ſpannen die Seele: ſie rafft alle ihre Kräfte zuſammen und zeigt, wie in ihrem ganzen Wirken, ſo auch in der Mittheilung durch Worte, einen ungewöhnlichen Nachdruck. Hingegen giebt es ſelbſt für den größten Menſchen Augenblicke des Nachlaßens, wo er die Würde ſeines Charakters bis auf

einen gewiſſen Grad in ſorgloſer Ungebundenheit vergißt. Um ſich an den Scherzen Andrer zu beluſtigen oder ſelbſt zu ſcherzen, was keinen Helden entehrt, iſt ſogar dieſe Stimmung nöthig. Man gehe zum Beiſpiel die Rolle des Hamlet durch. Welche kühne, kräftige Poeſie ſpricht er, wenn er den Geiſt ſeines Vaters beſchwört, ſich ſelbſt zu der blutigen That anſpornt, ſeiner Mutter in die Seele donnert! Und wie ſteigt er in ſeinem Tone in das gemeine Leben hinab, wenn er mit Perſonen zu thun hat, mit denen er nach ihrer Würdigkeit nicht anders umgehen kann: wenn er den Polonius und die Höflinge zum beſten hat, den Schauſpieler unterrichtet, und ſich auf die Späße des Todtengräbers einläßt. Unter allen ernſten Hauptcharakteren des Dichters iſt keiner ſo reich, wie Hamlet, an Witz und Laune; darum bedient er ſich auch unter allen am meiſten des vertraulichen Stils. Andre verfallen gar nicht darein, entweder weil der Pomp des Ranges ſie beſtändig umgiebt, oder weil ein gleichförmiger Ernſt ihnen natürlich iſt, oder endlich weil eine Leidenſchaft, nicht von der niederdrückenden Art, wie Hamlets Kummer, ſondern eine erweckende Leidenſchaft ſie das ganze Stück hindurch beherrſcht. Ueberall iſt die Wahl der einen oder der andern Form ſo ſchicklich und in der Natur der Sache ſo gegründet, daß ich behaupten möchte, ſogar da, wo der Dichter eine Perſon in derſelben Rede aus Proſa in Poeſie, oder umgekehrt, übergehen läßt, würde man dieß nicht ohne die Gefahr, etwas zu verderben, abändern können. Der reimloſe Jambe hat dabei den Vorzug, daß er ſich herauf- und herab-ſtimmen läßt: er kann ſich dem vertraulichen Geſprächston nahe anſchmiegen, und macht niemals einen ſo ſchneidenden Abſtich, wie z. B. der zwiſchen ſchlichter Proſa und gereimten Alexandrinern ſein würde.

Shakſpeares Jamben ſind zuweilen ausgezeichnet harmoniſch und volltönend, immer mannichfaltig und dem Inhalt angemeßen: bald eilen ſie leicht beflügelt fort, bald treten ſie mit gewichtigem Nachdruck auf. Niemals fallen ſie aus dem dialogiſchen Gange, der auch in der fortgehenden Rede eines Einzelnen noch geſpürt werden muß, außer wenn ſie in's Lyriſche übergeht. Sie ſind ein vollkommnes Muſter vom dramatiſchen Gebrauch dieſer Versart, die in der engliſchen Sprache ſeit Milton auch für die epiſche Gattung gedient, aber darin eine ganz andre Wendung genommen hat. Selbſt die Unebenheiten in Shakſpeares Versbau ſind ausdrucksvoll; ein abgebrochner Vers oder ein plötzlich wechſelnder Rhythmus trifft mit dem Stocken des Gedankenganges oder dem Eintritt einer andern Gemüthsregung zuſammen. Zum Beweiſe, daß er die mechaniſche Regel abſichtlich verletzte, in der Ueberzeugung, eine allzu ſymmetriſche Verſification tauge nicht für das Schauſpiel und werde auf der Bühne leicht einſchläfernd, ſind gerade ſeine früheren Stücke am fließendſten verſificiert, und in den ſpäteren, wo er doch durch Uebung eine größere Fertigkeit erlangt haben mußte, finden ſich die ſtärkſten Abweichungen vom geregelten Gange des Verſes. Dieſer diente ihm nur dazu, die poetiſche Erhöhung hörbar zu machen, behauptete daneben aber die größtmögliche Freiheit.

Die Rückſichten oder Leitungen des Gefühls, wonach er ſich bei'm Gebrauch des Reimes richtete, laßen ſich faſt eben ſo beſtimmt angeben. Nicht ſelten ſchließen Auftritte oder auch einzelne Reden mit einigen gereimten Zeilen, um den Abſchnitt ſtärker zu bezeichnen und ihm mehr Rundung zu geben. Dieß iſt von ſpäteren engliſchen Trauerſpieldichtern verkehrt nachgeahmt worden: ſie erheben den Ton ſo

plötzlich in den Reimzeilen, als ob die Perſon auf einmal eine andre Sprache zu reden anfienge. Den Schauſpielern war dieß willkommen, als ein Signal zum Klatſchen bei ihrem Abgange. Beim Shakſpeare hingegen ſind die Uebergänge gelinde gehalten: aller Wechſel der Formen ſtellt ſich unmerklich und wie von ſelbſt ein. Ferner pflegt er eine Reihe ſinnreicher und antithetiſcher Sprüche gern durch den Reim zu heben. Fortgehend gereimt findet man andre Stellen, wo Feierlichkeit und theatraliſcher Pomp angemeßen war, wie die ſogenannte Maſke *) im Sturm und das im Hamlet aufgeführte Schauſpiel. In andern Stücken, z. B. dem Sommernachtstraum und Romeo und Julia räumte er dem Reim einen beträchtlichen Antheil ein, weil er ihnen ein blühendes Kolorit geben wollte, oder weil die Perſonen in einer muſikaliſchen Stimmung reden, wie bei Liebesklagen und Liebeswerbungen. Hiebei hat er ſogar gereimte Strophen angebracht, die ſich der in England damals üblichen Form des Sonettes nähern. Malones Behauptung, Shakſpeare habe in ſeiner Jugend den Reim geliebt, ihn ſpäterhin aber verworfen, wird durch ſeine eigne Zeitangabe von den Werken des Dichters widerlegt. In einigen der früheſten, z. B. dem zweiten und dritten Theil Heinrichs des Sechſten, kommen faſt gar keine Reime vor; in ſeinem angeblich letzten Stücke Was ihr wollt und im Macbeth, der ausgemacht erſt unter König Jakobs Regierung gedichtet worden, findet ſich eine nicht unbeträchtliche Anzahl. Bis in die Nebenſachen der Form handelte Shakſpeare nicht nach Laune und Zufall, ſondern beſtimmte ſich wie ein ächter Künſtler nach innern

*) Ueber dieſe Schauſpielgattung werde ich bei Gelegenheit Ben Johnſons einige Worte ſagen.

Gründen. Dieß ließe ſich auch an den ſeltner vorkommenden Versarten, z. B. den ſieben- und acht-ſilbigen gereimten Verſen zeigen, wenn wir nicht fürchteten, zu ſehr auf bloß techniſche Entwickelungen einzugehen.

Die Behandlung der gereimten Verſe, und ſomit das Urtheil über Wohllaut und Zierlichkeit darin, hat ſich in England ſeit zwei Jahrhunderten weit mehr verändert als die der reimloſen Jamben. In jenen ſind Dryden und Pope Muſter geworden; dieſe Schriftſteller haben ihnen die vollkommenſte Glätte ertheilt, ſie aber dafür auch an eine wohlklingende Einförmigkeit gefeßelt. Ein Ausländer, dem Veraltet und Neu gleich gilt, kann vielleicht die Vorzüge der älteren Weiſe unbefangner fühlen. Gewiß iſt es, daß die heutige Bearbeitung der gereimten Verſe, wegen allzu großer Gebundenheit der Couplets, für das Drama nicht taugt. Man muß was Shakſpeare hierin geleiſtet, nicht nach einer ſpäter aufgekommenen Mode, ſondern durch Vergleichung mit ſeinen Zeitgenoßen, etwa mit Spenſer, ſchätzen. Dieß wird ohne Zweifel zu ſeinem Vortheil ausſchlagen. Spenſer iſt oft gedehnt; Shakſpeare, wiewohl zuweilen hart, doch immer kurz und bündig. Der Reim hat ihn weit häufiger dazu gebracht, etwas Nöthiges auszulaßen, als etwas Ueberflüßiges einzuſchalten. Doch ſind viele ſeiner gereimten Zeilen noch jetzt untadelig, ſinnreich mit anmuthiger Leichtigkeit und blühend ohne falſchen Schimmer. Die eingeſtreuten Lieder (des Dichters eigne nämlich) ſind meiſtens ſüße kleine Spiele und ganz Geſang; man hört in Gedanken eine Melodie dazu, während man ſie bloß lieſet.

Die ſämmtlichen Hervorbringungen Shakſpeares tragen das unverkennbare Gepräge ſeines originalen Genius, aber niemand iſt weiter entfernt davon als er, eine durch Ange-

wöhnung und perſönliche Einſeitigkeit entſtandne Manier zu haben. Vielmehr iſt er in Abſicht auf Verſchiedenheit des Tons und der Farbe nach Beſchaffenheit der Gegenſtände ein wahrer Proteus. Jede ſeiner Dichtungen iſt wie eine abgeſchloßne Welt, die ſich in ihrer eignen Sphäre bewegt. Es ſind Kunſtwerke, in einem durchgeführten Stil gearbeitet, worin ſich die Freiheit und beſonnene Wahl ihres Urhebers offenbart. Wenn die Durchbildung eines Werkes bis in ſeine kleinſten Theile nach einer Hauptidee, die Herrſchaft des beſeelenden Geiſtes über alle Mittel der Ausführung, Korrektheit zu heißen verdient, (und dieß iſt außer der Grammatik wohl der einzige gültige Sinn des Wortes) ſo darf man Shakſpearen nach Zuerkennung aller höheren Eigenſchaften, welche Bewunderung fordern, in den meiſten Fällen auch den Namen eines korrekten Dichters nicht verſagen.

Achtundzwanzigſte Vorleſung.

(Fortſetzung.) Beurtheilung der einzelnen Werke Shakſpeares: der Luſtſpiele: Die beiden Edelleute von Verona, Das Luſtſpiel der Irrungen, Die gezähmte böſe Sieben, Verlorne Liebesmüh, Ende gut Alles gut, Viel Lärmen um Nichts, Gleiches mit Gleichem, Der Kaufmann von Venedig, Wie es euch gefällt.

Es würde ſehr belehrend ſein, einen Künſtler, der zugleich der Stifter und Vollender ſeiner Kunſt war, Schritt vor Schritt auf ſeiner Laufbahn zu begleiten, und ſeine Werke nach der Zeitordnung durchzugehen. Allein bis auf wenige feſte Punkte, die man endlich gewonnen, fehlt es hiezu an den nöthigen Angaben. Der fleißige Malone hat zwar einen Verſuch gemacht, Shakſpeares Schauſpiele chronologiſch zu ordnen, den er aber ſelbſt nur für hypothetiſch ausgiebt, und der unter andern ſchon deswegen nicht recht gelingen konnte, weil er von ſeiner Unterſuchung eine beträchtliche Anzahl Stücke ausſchließt, welche dem Dichter zugeſchrieben worden ſind, nur von den Herausgebern ſeit Rowe als unächt verworfen werden, welche aber meines Bedünkens großentheils wirklich von ihm herrühren *).

*) Wäre dieſes Buch zunächſt für ein engliſches Publikum beſtimmt, ſo würde ich ein ſolches Urtheil im Widerſpruch mit der

Das Beſte wird alſo ſein, die Schauſpiele zu leichterer Ueberſicht nach den Gattungen zu ordnen. Freilich iſt dieß nur ein Nothbehelf: mehrere Kunſtrichter haben eingeſehen, daß Shakſpeares Stücke im Grunde alle zu derſelben Gattung gehören, wiewohl bald dieſer, bald jener Beſtandtheil, das Muſikaliſche oder das Charakteriſtiſche, die Erfindung des Wunderbaren oder die Nachahmung des Wirklichen, das Pathetiſche oder das Komiſche, Ernſt oder Ironie, in der Miſchung vorwaltet. Shakſpeare ſelbſt macht ſich, wie es ſcheint, über die kleinliche Bemühung mancher Kritiker luſtig, Abtheilungen und Unterabtheilungen der Gattungen zu entdecken, und das Geſonderte ängſtlich einzuzäunen, wenn der pedantiſche Polonius im Hamlet die Schauſpieler empfiehlt, weil ſie Alles aufzuführen verſtehen, „Tragödie, Komödie, Hiſtorie, Paſtorale, Paſtoral-Komödie, Hiſtoriko-Paſtorale, Tragiko-Hiſtorie, Tragiko-Komiko-Hiſtoriko-Paſtorale, u. ſ. w.“ Ein andermal ſcherzt er über die bloß von dem unglücklichen Ausgange hergenommene Beſtimmung des Tragiſchen:

> Und tragiſch iſt es auch, mein gnäd'ger Fürſt,
> Denn Pyramus bringt ſelbſt darin ſich um.

Indeſſen kann man doch die Eintheilung in Luſtſpiele, Trauerſpiele und hiſtoriſche Schauſpiele nach dem gewöhnlichen

---

angenommenen Meinung nicht hinſtellen, ohne es mit Gründen zu belegen. Doch die Erörterung iſt zu weitläuftig, und bleibt einer beſondern Schrift vorbehalten. Ueberdieß ſteht mir, während ich die letzte Hand an meine Vorleſungen lege, keine andre engliſche Bücherſammlung als meine eigne zum Gebrauch offen. Dieſe würde ich zu dieſem Zwecke vervollſtändigt haben, wenn nicht die Hemmung des Verkehrs mit England es unmöglich machte, ſich engliſche Bücher außer den ganz gewöhnlichen zu verſchaffen. Ich muß alſo in dieſem Punkte um Nachſicht bitten, und will in einem Anhang zu dieſer Vorleſung nur Einiges vorläufig erinnern.

Sprachgebrauch einigermaßen feſthalten, wenn man nur die Uebergänge und Verwandtſchaften nicht aus der Acht läßt. Der Inhalt der Luſtſpiele iſt großentheils aus Novellen entlehnt: es ſind romantiſche Liebesgeſchichtchen; keines davon ſpielt ganz in bürgerlichen oder häuslichen Verhältniſſen. Alle haben dichteriſchen Schmuck, einige gehen in's Wunderbare oder in's Pathetiſche über. An dieſe ſchließen ſich unmittelbar zwei der ausgezeichnetſten Trauerſpiele an, Romeo und Julia, und Othello: beides wahre Novellen, und nach denſelben Grundſätzen bearbeitet. In manchen hiſtoriſchen Schauſpielen nehmen die komiſchen Charaktere und Auftritte einen beträchtlichen Raum ein; andre ſind durchaus ernſthaft und laßen einen tragiſchen Haupteindruck zurück. Das weſentliche Kennzeichen, das ſie unterſcheidet, iſt, daß die Verwickelung darin ſich auf ein poetiſches und nationales Intereſſe bezieht. Dieß iſt nicht ſo der Fall im Hamlet, Lear und Macbeth, und deswegen rechnen wir dieſe Trauerſpiele nicht zu den hiſtoriſchen Stücken, wiewohl das erſte ſich auf eine alte nordiſche, das zweite auf eine einheimiſche Sage gründet, und Macbeth ſchon in die nicht mehr fabelhafte Epoche der ſchottiſchen Geſchichte fällt.

Unter den Luſtſpielen tragen die beiden Edelleute von Verona, die gezähmte böſe Sieben, und das Luſtſpiel der Irrungen manche Spuren einer frühen Entſtehung an ſich. Die beiden Edelleute von Verona ſchildern den Wankelmuth der Liebe und ihre Treuloſigkeit gegen die Freundſchaft mit gefälligen Zügen, aber mit einer gewiſſen Oberflächlichkeit, faſt möchte man ſagen, mit eben dem Leichtſinn, den eine ſchnell entflammte und ſchnell wieder aufgegebene Leidenſchaft im Gemüth vorausſetzt. Dem Treuloſen wird am Ende für ſeine zweideutige Reue von ſeiner erſten Geliebten ohne

Schwierigkeit verziehen; für die ernſthafteſten Vorfälle, die vorgehabte Entführung und unternommene Flucht einer Für- ſtentochter, die Gefangennehmung ihres Vaters zugleich mit ihr ſelbſt durch eine Räuberbande, deren Hauptmann der eine der beiden Edelleute, der verrathne und verbannte Freund, gezwungener Weiſe geworden iſt: für alles dieß wird ge- ſchwind eine friedliche Löſung gefunden. Es iſt, als ob ſich der Lauf der Welt nach einer flüchtigen Jugendgrille, Liebe genannt, fügen müßte. Julia, die ihren wankelmüthigen Geliebten unerkannt als Edelknabe begleitet, iſt gleichſam eine leicht angelegte Skizze von den zarten weiblichen Geſtal- ten, einer Viola und Imogen, die in ſpäteren Stücken Shak- ſpeares unter ähnlicher Verkleidung auf Liebesabenteuer aus- gehen, und denen ihre gewagte Lage bei der jungfräulichſten Sittſamkeit einen ganz eignen Reiz giebt.

Das Luſtſpiel der Irrungen iſt der Stoff der Menächmen des Plautus, ganz umgearbeitet und mit neuen Verwickelun- gen bereichert: unter Shakſpeares Werken das einzige Bei- ſpiel einer Nachahmung oder Entlehnung aus den Alten. Den beiden gleichnamigen Zwillingsbrüdern ſind zwei Skla- ven beigegeben, ebenfalls Zwillinge, ununterſcheidbar ähnlich und denſelben Namen führend. Die Unwahrſcheinlichkeit wird dadurch verdoppelt: aber wenn man einmal die erſte, ſchon an's Unglaubliche gränzende, zugegeben hat, ſo wird man um die zweite nicht handeln; und ſoll der Zuſchauer durch bloße Verwirrungen unterhalten werden, ſo können ſie ſich nicht bunt genug kreuzen. Es verſteht ſich, daß in dergleichen Stücken, um ihnen wenigſtens eine ſinnliche Wahrheit zu geben, die Rollen, welche das Mißverſtändniß verurſachen, immer mit Masken geſpielt werden ſollten, und ſo wird es auch der Dichter beobachtet haben. Ich kann dem Tadel

nicht beiſtimmen, die Aufklärung ſei zu lange hinausgeſchoben: ſo lange ſich noch Neuheit und Steigerung in den verwirrenden Zufällen bemerken läßt, hat man keine Ermüdung zu beſorgen. Und dieß iſt hier wirklich der Fall: es geht ſo weit, daß der eine der beiden Brüder erſt für Schulden verhaftet, dann als ein Verrückter eingeſperrt wird, und der andre ſich vor einem Angriffe auf ſein Leben an einen geheiligten Zufluchtsort retten muß. Ohne allerlei Gemeinheiten, Schimpfreden und Schlägereien, kann es bei dieſem Gegenſtande nicht abgehen; Shakſpeare hat ihn aber auf alle Weiſe zu adeln geſucht. Ein paar Scenen der Eiferſucht und Liebe unterbrechen die Verwirrungen, die bloß der äußere Sinn verurſacht. Die Wiedererkennung wird dadurch feierlicher gemacht, daß der Fürſt dabei den Vorſitz führt, und daß die noch lebenden und lange getrennten Eltern der Zwillingsbrüder zugleich wieder vereinigt werden. Die Expoſition, wodurch der Zuſchauer im voraus unterrichtet ſein muß, während die handelnden Perſonen in der Unwißenheit befangen ſind, und die Plautus kunſtlos in einen Prolog verlegt, iſt hier, meiſterlich motiviert, in einer rührenden Erzählung des Vaters angebracht. Kurz, dieß dürften leicht die beſten von allen geſchriebenen oder möglichen Menächmen ſein, und wenn das Stück an Werth gegen andre Stücke Shakſpeares zurückſteht, ſo iſt es wohl nur weil ſich aus dem Stoffe nicht mehr machen ließ.

Die gezähmte böſe Sieben hat den Anſtrich eines italiäniſchen Luſtſpiels, wie denn auch bei dem Liebeshandel, welcher der Hauptſache zur Unterlage und Umgebung dient, ein Stück des Arioſt mittelbar oder unmittelbar benutzt iſt. Leicht ſkizzierte Charaktere und Leidenſchaften; eine ohne mühſame Anſtalten eingeleitete und in ihrem raſchen Gange durch

Bedenklichkeiten keiner Art gehemmte Intrigue; nur in der Art wie Petruchio Katharinen, die er, wiewohl zuvor gewarnt, auf ſeine Gefahr heiratet, zahm zu machen weiß, iſt der charakteriſtiſche Gehalt und die eigenthümliche Laune des Engländers ſichtbar. Die Farben ſind etwas ſtark aufgetragen, aber mit gutem Grunde. Daß der Trotz eines wilden jungen Mädchens, im Widerſpruch mit den Reizen ihres Geſchlechtes, und weder durch körperliche noch Seelenſtärke unterſtützt, dem noch ungeſchliffneren und grillenhafteren Eigenſinn eines Mannes, den dieſer nur verſtellter Weiſe annimmt, bald weichen muß: eine ſolche Lehre kann auf der Schaubühne nicht anders, als mit der handgreiflichen Deutlichkeit eines Sprichworts, vorgetragen werden.

Noch merkwürdiger als das Stück ſelbſt iſt das Vorſpiel: der betrunkne Keßelflicker, der im Schlaf aufgehoben und in einen Pallaſt gebracht wird, wo man ihn glauben macht, er ſei ein Edelmann. Die Erfindung iſt wohl nicht von Shakſpeare. Holberg hat denſelben Stoff gründlich und mit unnachahmlicher Wahrheit bearbeitet; allein er hat ihn in fünf Aufzüge ausgeſponnen, wozu der Gehalt ſchwerlich hinreicht. Vermuthlich hat er nicht aus dem engliſchen Dramatiker geſchöpft, ſondern ebenfalls wie jener einen volksmäßigen Schwank benutzt. Es giebt dergleichen komiſche Motive, die ſehr alt ſind, ohne je veralten zu können. Shakſpeare zeigt ſich dabei, wie immer, als einen vornehmen Dichter: Alles iſt nur leicht angedeutet, aber an Zierlichkeit und feiner Mäßigung dürfte er ſchwer zu übertreffen ſein. Auch hat er die Ironie nicht überſehen, die ſich natürlich darbietet, daß der große Herr, den Müßiggang und Langeweile dahin bringt, einen armen Schlucker zu myſtificieren, von ſeiner Lage eben keinen beßern Gebrauch zu machen

weiß, als dieſer, der alle Augenblicke in ſeine pöbelhaften Angewöhnungen zurückfällt. Es fehlt, ich weiß nicht durch welchen Zufall, die letzte Hälfte dieſes Vorſpiels, nämlich wie der Keßelflicker in ſeiner neuen Herrlichkeit ſich wiederum von Sinnen trinkt, und im Schlafe in ſeinen bettelhaften Zuſtand zurückverſetzt wird. Dieß ſollte am Schluße des größeren Stückes folgen. Die Zwiſchenreden, womit der Keßelflicker das vor ihm aufgeführte Luſtſpiel unterbricht, mochten improviſiert werden, aber es iſt nicht glaublich, daß Shakſpeare den augenblicklichen Eingebungen der Schauſpieler, auf die er nicht viel hielt, die Vollendung eines ſo ſorgfältig angefangnen, wiewohl kleinen Werkes überlaßen haben ſollte. Uebrigens hängt das Vorſpiel nur dadurch mit dem Stücke zuſammen, daß es zu dem neuen Leben des vermeinten Edelmanns gehört, auf ſeinem Schloß wandernde Komödianten vor ſich ſpielen zu laßen. Dieſe Erfindung, beluſtigende Zuſchauer auf der Bühne mitaufzuführen, iſt von ſpätern engliſchen Dichtern ſehr witzig gebraucht worden.

Verlorne Liebesmüh wird auch zu den Jugendſtücken gezählt. Es iſt eine muthwillige Gaukelei, ein ganzes Füllhorn der munterſten Scherze iſt darin ausgeſchüttet. Jugendlichkeit iſt allerdings in dem üppigen Ueberfluß der Ausführung ſichtbar: die ununterbrochene Folge der Wortſpiele und Einfälle jeder Art läßt den Zuſchauer kaum zu Athem kommen; die Funken des Witzes ſprühen, ſo, daß ſie ein wahres Feuerwerk bilden, und der Dialog gleicht großentheils den raſchen Unterredungen, womit vorübergehende Maſken im Carnaval einander necken. Ein junger König von Navarra hat ein Gelübde gethan, mit dreien ſeiner Hofleute in ſtrenger Eingezogenheit ſich auf drei Jahre dem Studium der Weisheit zu widmen; er hat zu dem Ende alle weibliche

Geſellſchaft vom Hofe verbannt, und den Umgang mit Frauen hoch verpönt. Aber kaum hat er dieß in einer pomphaften Rede, der größten Heldenthaten würdig, angekündigt, ſo kommt die Tochter des Königs von Frankreich an ſeinen Hof, um im Namen ihres bettlägerigen alten Vaters eine verpfändete Provinz zurückzufordern. Er iſt genöthigt ihr Audienz zu geben, verliebt ſich ſogleich in ſie, und ſeinen Gefährten, die dabei ältere Bekanntſchaften mit den Hofdamen der Prinzeſſin erneuern, geht es ihrerſeits nicht beßer. Alle ſind ſchon im Herzen bundbrüchig, ohne von einander zu wißen: ſie belauſchen ſich nach der Reihe, wie jeder dem einſamen Walde ein Gedicht voll Liebespein anvertraut; jeder ſchilt und meiſtert den ſpäter gekommenen, zuletzt tritt Biron, vom Anfange an der Spötter unter ihnen, hervor, und beſchämt den König und die beiden Andern, bis auch ihn ein entdeckter Liebesbrief zu Schanden macht. Er hilft ſich und ihnen heraus, indem er die Thorheit des gebrochnen Gelübdes ſchildert, und mit einer herrlichen Lobrede auf die Frauen ſie zu den Fahnen der Liebe ſchwören heißt. Dieſe Scene iſt unvergleichlich angelegt und der Gipfel des Ganzen. Wie ſie nachher ihre Liebeswerbung in einer Verkleidung mündlich anbringen, und von den ebenfalls verkleideten Damen irre geleitet und zum beſten gehabt werden: dieß iſt vielleicht etwas zu lang ausgeſponnen. Auch könnte man finden, der Dichter falle aus dem Tone, da er plötzlich den Tod des Königs von Frankreich melden läßt, und die Prinzeſſin nun die ernſthaften Anträge des jungen Fürſten bis nach Verlauf ihrer Trauerzeit und einer ihm für ſeinen Leichtſinn aufgelegten Buße ablehnt. Allein aus der Neckerei, die in dem ganzen Stücke herrſcht, ließ ſich kaum ein befriedigender Schluß entwickeln: die Perſonen können nur durch

eine fremde Einwirkung nach dem Rauſche der Ausgelaßenheit wieder nüchtern werden. Die groteſken Figuren, welche dazwiſchen zur Beluſtigung dienen, ein prahlhafter phantaſtiſcher Spanier', Don Armado, ein paar Schulpedanten und ein Bauertölpel, ſind Geſchöpfe einer grillenhaften Einbildungskraft, und recht zu Zielſcheiben für den Witz einer muntern Geſellſchaft geſchaffen.

Ende gut Alles gut, Viel Lärmen um Nichts, Gleiches mit Gleichem und der Kaufmann von Venedig haben darin Verwandtſchaft mit einander, daß neben der Hauptverwickelung, die ſich auf wichtige, für Glück und Unglück des Lebens entſcheidende Verhältniſſe bezieht, und das ſittliche Gefühl ſtark in Anſpruch nimmt, immer mit gewandter Kunſt für aufheiternde Beimiſchungen geſorgt iſt. Nicht als ob der Dichter jenen Eindrücken nicht ihr volles Recht widerfahren ließe: er fügt ihnen nur durch Unterhaltung der Einbildungskraft und des Verſtandes das gehörige Gegengewicht bei. Er ſtattet die Geſchichte mit allen den einzelnen Zügen aus, die ihr das Anſehen einer wirklich geſchehenen, wiewohl außerordentlichen Thatſache geben. Aber er verfällt nie in den weinerlichen Ton des empfindſamen Dramas, noch in die Peinlichkeit jener Schauſpiele mit einer moraliſchen Richtung, die eigentlich nur dramatiſierte Strafpredigten ſind. Mitleiden, Aengſtigung und Unwillen werden nur drückend durch allzu langes Verweilen dabei, und durch ausſchließende Beſchränkung darauf in der Geſammtheit eines Werkes. Shakſpeare führt uns immer aus der Engigkeit der geſelligen Einrichtungen oder Anmaßungen, womit die Menſchen einander Licht und Luft verbauen, in's Freie hinaus, ehe wir noch ſelbſt das Bedürfniß gewahr werden.

Ende gut Alles gut, iſt die bekannte Geſchichte eines

jungen Mädchens, die weit über ihren Stand liebt. Sie erwirbt ihren Geliebten als Gatten von der Hand des Königs, zur Belohnung dafür, daß ſie ihn durch ein ererbtes Arkanum ihres Vaters, eines berühmten Arztes, von einer ſchon aufgegebenen langwierigen Krankheit geheilt hat. Der junge Mann verſchmäht ihre Sittſamkeit und Schönheit, vollzieht die Ehe nur zum Schein, und rettet ſich in die Gefahren des Krieges vor einem häuslichen Glück, das ſeinen Stolz beleidigt. Durch treue Beharrlichkeit und einen unſchuldigen Betrug erfüllt ſie die unmöglich ſcheinenden Bedingungen, unter denen ſie der Graf als Gemahlin anzuerkennen verſprochen. Die Liebe erſcheint hier in demüthiger Geſtalt: ſie wirbt von der weiblichen Seite, gegen die Vorurtheile der Geburt, und ohne die Beiſtimmung gegenſeitiger Neigung abzuwarten. Aber ſobald Helena mit dem Grafen durch ein heiliges, wiewohl von ihm nur als eine läſtige Feßel betrachtetes Band verbunden iſt, wird ihr Irrthum ihre Tugend. Sie rührt durch ſtilles Dulden: ihr ſchönſter Augenblick iſt, wie ſie ſich ſelbſt als die Verfolgerin ihres harten Gemahles anklagt, und unter dem Vorwande einer büßenden Pilgerfahrt das Haus ihrer Schwiegermutter heimlich verläßt. Johnſon erklärt ſeine herzliche Abneigung gegen den Grafen Bertram, und ereifert ſich, daß er am Ende ohne andre Strafe, als eine vorübergehende Beſchämung, davon kommt, ja, durch den unverdienten Beſitz einer tugendhaften Gattin belohnt wird. Aber hat Shakſpeare den Eindruck ſeines gefühlloſen Stolzes und ſeiner leichtſinnigen Verderbtheit irgend mildern wollen? Bloß mit kriegeriſcher Auszeichnung ſtattet er ihn aus. Und ſchildert der Dichter nicht den wahren Weltlauf, nach welchem den Männern ihr Unrecht gegen die Frauen eben nicht hoch angerechnet wird,

wenn ſie nur das zu behaupten wißen, worein man die Ehre ihres Geſchlechtes ſetzt? Bertrams einzige Entſchuldigung iſt, daß der König in einer Sache, die zu den perſönlichſten Rechten gehört, der Wahl einer Gattin, ſich allerdings einen Machtſpruch gegen ihn erlaubt hat. Uebrigens ſoll dieſe Geſchichte eben zeigen, ſowie die von der Griſeldis und mehrere ähnliche, wie weibliche Treue und Ergebenheit den Mißbrauch der männlichen Obergewalt überwindet; andre Novellen und Fabliaux ſind dagegen als wahre Satiren auf den Wankelmuth und die Schlauheit der Frauen gemeint. Das Alter iſt in dieſem Schauſpiele mit beſondrer Gunſt geſchildert: der ſchlichte Biederſinn des Königs, die aufbrauſende Gutmüthigkeit des alten Lafeu, die mütterliche Nachſicht der Gräfin mit Helenas Liebe zu ihrem Sohne, beeifern ſich gleichſam um die Wette, den Uebermuth des jungen Grafen wieder gut zu machen. Der Stil des Ganzen iſt mehr ſpruchreich als bilderreich: glänzende Farben der Phantaſie wären bei dieſem Gegenſtande nicht angebracht geweſen. An den Stellen, wo die demüthigende Verſtoßung der armen Helena am ſchmerzlichſten auffällt, tritt zur Zerſtreuung der Zuſchauer der prahlhafte Feigling Parolles ein. Die Myſtification, wodurch ſeine angemaßte Tapferkeit und zugleich ſeine unverſchämt böſe Zunge entlarvt wird, gehört zu den beſten komiſchen Auftritten, die je erſonnen worden: Stoff genug zu einem vortrefflichen Luſtſpiel, wenn Shakſpeare nicht immer bis zur Verſchwendung reich wäre. Falſtaff hat den Parolles verdunkelt, ſonſt würde er unter den komiſchen Charakteren des Dichters berühmter ſein.

Der Hauptknoten in Viel Lärmen um Nichts iſt derſelbe wie in der Geſchichte vom Ariodant und der Ginevra bei'm Arioſt; die Nebenumſtände und die Entwicklung ſind

freilich ſehr verſchieden. Es iſt ein großer Theaterſtreich, im ächten und zu billigenden Sinne, wie die unſchuldige Hero vor dem Altar, im Augenblick der Vermählung, im Angeſicht ihrer Familie und vieler Zeugen, durch die ehrenrührigſten, jedoch mit einem großen Schein der Wahrheit bekleideten Beſchuldigungen zu Schanden gemacht wird. Der Eindruck wäre tragiſch zu nennen, wenn ihn Shakſpeare nicht, um den glücklichen Ausgang vorzubereiten, mit Fleiß gemäßigt hätte. Die Entdeckung des gegen Hero angeſtifteten Bubenſtücks iſt ſchon zuvor begonnen, obgleich den Perſonen, denen daran liegt, noch unbekannt; und der Dichter hat durch die verwirrte Einfalt von ein paar Gerichtsbedienten und Nachtwächtern die Verhaftung und die Verhöre der Schuldigen in die ergötzlichſten Scenen umzuwandeln gewußt. Ein zweiter Theaterſtreich, der dem erſten das Gleichgewicht hält, iſt es, wie Claudio, von ſeinem Irrthume überführt, einer Verwandten ſeiner todtgeglaubten Braut die Hand zu geben meint, und ſie ſich nun als Hero ſelbſt entſchleiert. Was aber beſonders dem Stücke ſchon zu Shakſpeares Zeit ungemeinen Beifall verſchaffte, und ſeitdem in England immer deſſen Glück gemacht hat, ſind die Rollen des Benedict und der Beatrice: zwei muthwillige Weſen, die ſich mit gegenſeitigen Spöttereien niemals Frieden laßen. Erklärte Rebellen gegen die Liebe, werden ſie dadurch in deren Netz verſtrickt, daß ihre Freunde ſich verabreden, beide glauben zu machen, jedes ſei der Gegenſtand einer geheimen Leidenſchaft des andern. Ich weiß nicht wer es ohne Einſicht getadelt hat, daß, um ſie zu fangen, derſelbe Kunſtgriff zweimal angebracht wird: das Scherzhafte liegt eben in dieſer Symmetrie der Täuſchung. Ihre Freunde ſchreiben ſich die ganze Wirkung zu, aber die ausſchließende Richtung ihrer Necke-

reien gegen einander iſt ſchon ein Kennzeichen einer aufkeimenden Neigung. Selbſt bei der Liebeserklärung verläßt ihre witzige Aufgewecktheit ſie nicht; bloß um die verunglimpfte Hero zu vertheidigen, kommt edler Ernſt in ihr Betragen. Dieß iſt ſehr gut gedacht: die Liebhaber des Scherzes, um nicht mit Luſtigmachern vom Gewerbe verwechſelt zu werden, müßen einen Punkt haben, worüber ſie hinaus keinen Spaß verſtehen.

In Gleiches mit Gleichem hat die Natur des Gegenſtandes Shakſpearen genöthigt, ſeine Poeſie mit der Criminal-Juſtiz vertrauter zu machen, als er ſonſt gern zu thun pflegt. Alle dahin einſchlagenden Verrichtungen, alle Arten dabei handelnder oder leidender Perſonen werden uns vorübergeführt: der heuchelnde Oberrichter, der mitleidige Gefängnißwärter und der rohe Henker; ein junger Mann von Stande, der die Verführung ſeiner Geliebten vor der Ehe mit dem Tode büßen ſoll; liederliches Geſindel, das die Polizei aufhebt; ja ein abgehärteter Verbrecher, den ſelbſt die Zurüſtungen zu ſeiner Hinrichtung nicht aus ſeiner viehiſchen Stumpfheit aufwecken können. Aber wie ſchonend und milde ungeachtet der ergreifenden Wahrheit iſt Alles gehalten! Das Stück führt mit Unrecht ſeinen Namen von der Vergeltung: der Sinn des Ganzen iſt eigentlich der Triumph der Gnade über die ſtrafende Gerechtigkeit, weil kein Menſch ſicher genug vor Fehltritten iſt, um ſich zu deren Verwalter unter ſeines Gleichen aufzuwerfen. Die ſchönſte Zierde der Compoſition iſt der Charakter der Iſabella, welche, im Begriff als Nonne eingekleidet zu werden, ſich durch fromme Liebe bewegen läßt, wiederum die verworrnen Wege der Welt zu betreten, ohne daß die himmliſche Reinheit ihres Gemüthes durch die allgemeine Verderbtheit auch nur mit einem unheiligen Gedan-

ken befleckt würde: in der demüthigen Tracht einer Novizen-Schweſter ein wahrer Engel des Lichts. Wie der kalte und unbeſcholtene Angelo, dem der Herzog aufgetragen hat, in ſeiner vorgeblichen Abweſenheit durch ſtrenge Handhabung der Geſetze den ausſchweifend gewordnen Sitten zu ſteuern, ſelbſt von den jungfräulichen Reizen Iſabellas verſucht wird, als ſie für ihren wegen eines jugendlichen Fehltritts zum Tode verurtheilten Bruder Claudio bittet; wie er ſeine Zumuthung, ihre Ehre für das Leben Claudios aufzuopfern, anfangs in ſcheuen und dunkeln Reden vorbringt, endlich ſchamlos mit der Sprache herausgeht; wie Iſabella ihn mit edlem Unwillen zurückweiſt; wie ſie ihrem Bruder das Vorgefallne erzählt, und dieſer ſie zuerſt billigt, dann, von Todesfurcht hingerißen, ſie ebenfalls bereden will, in ihre Entehrung zu willigen: in dieſen Meiſterſcenen hat Shakſpeare die Tiefen des menſchlichen Herzens ergründet. Das Intereſſe ruht ganz auf der Behandlung, er giebt hier nichts auf den Reiz der Neugier; denn der als Mönch verkleidete Herzog iſt immer da, um über ſeinen gefährlichen Stellvertreter zu wachen, und allem Uebel vorzubeugen, das man beſorgen könnte: man ſieht der feierlichen Entſcheidung mit Zuverſicht entgegen. Der Herzog ſpielt die Rolle des Mönchs bis zur Täuſchung natürlich, er vereinigt in ſich die Weisheit des Geiſtlichen und des Fürſten. Nur liebt ſeine Weisheit allzu ſehr die Umwege: es ſchmeichelt ſeiner Eitelkeit, unſichtbar gleichſam eine irdiſche Vorſehung zu ſpielen; es unterhält ihn mehr, ſeine Unterthanen zu belauſchen, als auf hergebrachte Weiſe zu regieren. Da er am Ende alle Schuldigen begnadigt, ſo ſieht man nicht, wie ſein anfänglicher Zweck, die Strenge der Geſetze durch Ausübung einer fremden Hand wiederherzuſtellen, erreicht wird. Der Dichter möchte alſo

wohl die Ironie beabſichtet haben, daß von den vielen Läſterungen über den Herzog, die der vorwitzige Lucio ihm ſagt, ohne ihn zu kennen, doch dasjenige, was ſeine ſeltſamen Grillen betrifft, nicht ſo ganz ohne Grund iſt. Es verdient bemerkt zu werden, daß Shakſpeare, mitten unter der Erbitterung religiöſer Parteien, den Stand des Mönches mit Vorliebe, und ſeinen Einfluß immer als wohlthätig ſchildert. Man findet bei ihm keine von den ſchwarzen tückiſchen Mönchen, die eine mehr proteſtantiſche als poetiſche Begeiſterung einigen unſrer neueren Dichter an die Hand gegeben hat. Nur die Neigung legt Shakſpeare ſeinen Mönchen bei, nachdem ſie für ſich ſelbſt Verzicht auf die Welt gethan, ſich dienſtfertig in die Angelegenheiten Andrer zu miſchen; auch in Abſicht auf den frommen Betrug macht er ſie nicht ſehr gewißenhaft. Dergleichen ſpielen der Mönch in Romeo und Julia, der in Viel Lärmen um Nichts, und ſogar der Herzog, den hierin, gegen das bekannte Sprichwort, die Kutte wirklich zum Mönch zu machen ſcheint.

Der Kaufmann von Venedig iſt eins von Shakſpeares vollendetſten Werken: zugleich außerordentlich popular, für die ſtärkſte Wirkung auf der Bühne berechnet, und für den betrachtenden Kenner ein Wunder ſinnreicher Kunſt. Der Jude Shylock gehört zu den unbegreiflichen Meiſterſtücken von Charakteriſtik, wovon es nur bei'm Shakſpeare Beiſpiele giebt. Es iſt leicht für den Dichter wie für den Schauſpieler, nationale Geſinnungen, Sprecharten und Geberden in Caricatur aufzuſtellen. Aber Shylock iſt nichts weniger als ein gemeiner Jude: er hat eine ſehr beſtimmte, gebildete und originelle Perſönlichkeit, und dennoch ſpürt man in allen ſeinen Aeußerungen einen leiſen Anſtrich von Judenthum. Man glaubt in den bloß geſchriebenen Worten einen Hauch

von jüdiſcher Ausſprache zu vernehmen, wie er auch in den höhern Ständen ungeachtet der geſellſchaftlichen Verfeinerung zuweilen noch übrig bleibt. In ruhigen Lagen wird das dem europäiſchen Blut und den chriſtlichen Sitten Fremde unmerklicher, mit der Leidenſchaft tritt das nationale Gepräge ſtärker hervor. Alle dieſe unnachahmlichen Feinheiten erfordern die gewandteſte Kunſt eines großen Schauſpielers, um ſie gehörig auszudrücken. Shylock iſt ein unterrichteter Mann, ſogar auf ſeine Weiſe ein Denker; nur die Region, wo menſchliche Gefühle wohnen, hat er nicht entdeckt: ſeine Moral iſt auf den Unglauben an Güte und Edelmuth gebaut. Nächſt dem Geiz wird Rachſucht über den Druck und die Erniedrigung, welche ſein Volk erduldet, die vornehmſte Triebfeder ſeines Handelns. Natürlich haßt er vor allen die wahrhaft chriſtlich geſinnten Chriſten: das Beiſpiel uneigennütziger Nächſtenliebe ſcheint ihm die ärgſte Judenverfolgung. Der Buchſtabe des Geſetzes iſt ſein Abgott; er weigert ſich, die Stimme der Gnade zu hören, die aus dem Munde der Portia mit himmliſcher Beredſamkeit ſich ihm offenbart: er beſteht auf dem ſtrengen unbiegſamen Recht, und ſo fällt es denn auf ſein eignes Haupt zurück. Hierin wird er ein Sinnbild von der allgemeinen Geſchichte ſeines unglücklichen Volkes. Die ſchwermüthige und ſich ſelbſt vernachläßigende Großmuth des Antonio iſt rührend erhaben. Auch iſt ihm, als einem königlichen Kaufmann, ein ganzes Gefolge edler Freunde beigegeben. Der Gegenſatz, den dieß mit der ſelbſtiſchen Grauſamkeit des Wucherers Shylock bildet, war nöthig zur Ehrenrettung der menſchlichen Natur. Die Gefahr, worin Antonio bis gegen Ende des vierten Aufzugs ſchwebt, und welcher die Einbildungskraft ſich kaum zu nähern wagt, würde zu ſchmerzlich ängſtigen, wenn nicht für Auf-

heiterung und Zerſtreuung geſorgt wäre. Dieſe gewähren beſonders die Auftritte auf dem Landſitze der Portia, die den Zuſchauer in eine ganz andre Sphäre verſetzen. Und doch hängen ſie durch die Verkettung der Urſachen und Wirkungen genau mit der Hauptſache zuſammen: die Ausrüſtung Baſſanios zu ſeiner Brautwerbung iſt Schuld, daß Antonio die gefährliche Verſchreibung eingeht, und Portia rettet wiederum durch den Rath ihres Oheims, eines berühmten Rechtsgelehrten, den Freund ihres Geliebten. Aber noch auf eine andre Weiſe ſind die Verhältniſſe der dramatiſchen Compoſition hiebei vortrefflich beobachtet. Der Rechtshandel zwiſchen Shylock und Antonio wird zwar als eine wirklich vorgefallene Thatſache berichtet, allein es bleibt doch ein unerhörter und einziger Fall. Shakſpeare hat ihm alſo einen eben ſo außerordentlichen Liebeshandel beigeſellt: eins wird durch das andre wieder natürlich und wahrſcheinlich. Eine reiche, ſchöne und geiſtreiche Erbin, die nur durch Löſung eines Räthſels gewonnen werden kann; die verſchloßnen Käſtchen; die ausländiſchen Prinzen, welche kommen um das Abenteuer zu beſtehen, alles dieß reizt die Einbildungskraft mit einem märchenhaften Glanz. Die beiden Scenen, wo der nach morgenländiſcher Art ſchwülſtige Prinz von Marocco und der ſich weiſe dünkende Prinz von Arragon unter den Käſtchen wählen, ſpannen nur die Neugier und beſchäftigen den Scharfſinn; in der dritten, wo die beiden Liebenden vor der unvermeidlichen Wahl zagen, die in einem Augenblicke ſie einander ganz geben oder für immer entreißen kann, hat Shakſpeare alle Beſtechungen des Gefühls, allen Zauber der Poeſie aufgeboten. Man theilt das Entzücken Portias und Baſſanios nach der glücklichen Wahl: man begreift wohl, warum ſie einander lieben, denn ſie zeigen ſich beide unend-

lich liebenswürdig. Die Gerichtsſcene, die den vierten Akt einnimmt, iſt für ſich ein vollſtändiges Drama, worein ſich das Intereſſe des Ganzen zuſammendrängt. Der Knoten iſt nun freilich gelöſt, und nach gemeinen Anſichten von theatraliſcher Befriedigung könnte der Vorhang fallen. Aber der Dichter wollte ſeine Zuſchauer nicht mit den trüben Eindrücken entlaßen, welche die mühſam und unerwartet erlangte Rettung Antonios und die Beſtrafung des verworfnen Shylock zurückläßt: darum hat er den fünften Aufzug als ein muſikaliſches Nachſpiel im Stücke ſelbſt hinzugefügt. Die Epiſode von der entführten Tochter des Juden, Jeſſica, in der Shakſpeare nationale Züge mit Anmuth zu umkleiden gewußt hat, und eine Neckerei Portias und ihrer Gefährtin gegen ihre neuvermählten Gatten, geben ihm den Stoff dazu. Die Scene eröffnet ſich mit dem tändelnden Geflüſter zweier Liebenden in einer Sommernacht; dann ſanfte Muſik und eine entzückte Lobrede auf dieſe Ordnerin der Welt und der Gemüther; hierauf treten die Hauptperſonen auf, und nach einer artigen verſtellten Entzweiung endigt Alles mit den heiterſten Scherzen.

Wie es euch gefällt iſt ein Stück von ganz entgegengeſetzter Art. Es würde ſchwer ſein, den Inhalt in eine ordentliche Erzählung zu bringen: es geſchieht eben nichts, oder was geſchieht, iſt nicht ſo weſentlich, als was geſagt wird; auch was man allenfalls die Auflöſung nennen kann, iſt ziemlich willkürlich herbeigeführt. Wer nichts gewahr wird, als was ſich berechnen läßt, wird kaum einen wirklichen Plan darin anerkennen wollen. Verbannung und Flucht haben in den Ardennen eine ſeltſame Geſellſchaft verſammelt: einen durch ſeinen Bruder entthronten Herzog, der mit ſeinen treuen Unglücksgefährten in der wilden Gegend

von der Jagd lebt; zwei verkleidete einander ſchweſterlich liebende Prinzeſſinnen; einen witzigen Hofnarren; endlich die einheimiſchen Bewohner des Waldes, idealiſche und natürliche Schäfer und Schäferinnen. Dieſe leicht hingezeichneten Figuren ziehn in buntem Wechſel vorüber, und immer ſieht man die ſchattige dunkelgrüne Landſchaft im Hintergrunde, und glaubt friſche Waldluft zu athmen. Keine Uhr, keine geregelte Tagesordnung mißt hier die Stunden: ſie verfließen ungezählt in den Beſchäftigungen oder dem phantaſtiſchen Müßiggange, dem ſich jeder nach ſeiner Laune oder Gemüthsart ergiebt, und dieſe unbegränzte Freiheit entſchädigt alle für die eingebüßten Bequemlichkeiten des Lebens. Der eine wirft ſich einſam unter einen Baum, und hängt melancholiſchen Betrachtungen über den Wechſel des Glücks, die Falſchheit der Welt und die ſelbſtgeſchaffnen Plagen der Geſellſchaft nach; andre laßen geſellige Jagd- und Freuden-Lieder unter Begleitung der Waldhörner erklingen. Eigennutz, Neid und Ehrgeiz ſind in den Städten dahinten geblieben; unter den menſchlichen Leidenſchaften hat nur die Liebe den Eingang in dieſe Wildniß gefunden, wo ſie dem einfachen Hirten dieſelbe Sprache lehrt, wie dem ritterlichen Jüngling, der ſeine Liebesreime an die Stämme der Bäume hängt. Eine ſpröde Schäferin verliebt ſich augenblicklich in die in Männertracht verkleidete Roſalinde, als dieſe ihr mit Uebermuth ihre Härte gegen den armen Liebhaber verweiſt, und der ſelbſterfahrne Schmerz der Verſchmähung bringt ſie zuletzt zum Mitleiden und zur Erwiderung. Der Narr treibt ſeine philoſophiſche Verachtung des äußern Glanzes und ſeinen Spott über die Täuſchungen der Liebe ſo weit, daß er ſich mit Fleiß die häßlichſte und einfältigſte Bauerdirne zur Liebſten ausſucht. Durch dieß ganze Gemälde hat der Dichter

zeigen wollen, daß es nichts bedarf, um die der Natur und dem menſchlichen Geiſte inwohnende Poeſie hervorzurufen, als mit Abwerfung des angekünſtelten Zwanges beide der angebornen Freiheit zurückzugeben. In dem Gange des Schauſpieles ſelbſt iſt die träumeriſche Sorgloſigkeit eines ſolchen Daſeins ausgedrückt: ſogar durch den Titel hat Shakſpeare dieß angedeutet. Wer ſich daran ärgern wollte, daß in dieſem romantiſchen Walde das Ceremoniel der dramatiſchen Kunſt nicht gehörig beobachtet ſei, der würde mit Recht dem klugen Narren überantwortet werden, um ihn glimpflich auf irgend ein proſaiſches Gebiet hinaus zu geleiten.

Neunundzwanzigſte Vorleſung.

(Fortſetzung. Beurtheilung der einzelnen Werke Shakſpeares: Luſtſpiele:) Der h. Drei=Königs=Abend oder Was ihr wollt, Ein Sommernachtstraum, Der Sturm, Das Wintermärchen, Cymbelin. — Romeo und Julia. Othello. Beurtheilung der Trauerſpiele: Hamlet.

Der heilige Drei=Königs=Abend oder Was ihr wollt vereinigt die Unterhaltung einer ſinnreich geſponnenen Intrigue mit dem Reichthum komiſcher Charaktere und Situationen, und mit dem Farbenzauber einer ätheriſchen Poeſie. Shakſpeare behandelt meiſtentheils in ſeinen Luſtſpielen die Liebe mehr wie eine Sache der Einbildungskraft als des Herzens; aber hier erinnert er uns ganz beſonders daran, daß in ſeiner Sprache daſſelbe Wort (fancy) zugleich Phantaſie und Liebe bedeutete. Die Liebe des Muſik=berauſchten Herzogs zur Olivia iſt nicht nur eine Phantaſie ſondern eine Einbildung; Viola ſcheint ſich anfangs willkürlich in den Herzog zu verlieben, dem ſie als Edelknabe dient, wiewohl ſie nachher die zarteſten Saiten des Gefühls berührt; die ſtolze Olivia wird durch den ſchüchternen und einſchmeichelnden Boten des Herzogs beſtrickt, in welchem ſie keine verkleidete Nebenbuhlerin vermuthet, und nimmt zuletzt durch

eine zweite Täuſchung den Bruder für die Schweſter. Dieſen, ich möchte ſagen, idealiſchen Thorheiten, dienen die baren Narrheiten zum Gegenbild, wozu behagliche Schalkheit die lächerlichen Perſonen des Stücks, ebenfalls unter dem Vorwande der Liebe, anſtiftet: die ungeſchickte Bewerbung eines albernen und wüſten Landjunkers um Olivia, und ſeine Ausforderung an Viola; die Einbildung des pedantiſchen Haushofmeiſters Malvolio, ſeine Herrſchaft ſei insgeheim in ihn verliebt, die ihn ſo weit bringt, daß er als verrückt eingeſperrt und von dem Narren in der Tracht eines Geiſtlichen beſprochen wird. Dieſe Scenen ſind eben ſo fein und bedeutſam, als ergötzlich zum Lachen eingerichtet. Wenn dieß in der That Shakſpeares letztes Werk war, wie behauptet wird, ſo hat er bis zuletzt einer gleichen Jugend des Geiſtes genoßen und die ganze Fülle ſeiner Talente mit ſich in's Grab genommen.

Die luſtigen Weiber von Windſor, wiewohl ſie recht eigentlich ein Luſtſpiel nach dem gewöhnlichen Begriffe des Wortes ſind, übergehen wir hier, und verſparen es bis nach Heinrich dem Vierten von ihnen zu ſprechen, um die Rolle des Falſtaff im Zuſammenhange zu beurtheilen.

Ein Sommernachts-Traum und der Sturm laßen ſich darin mit einander vergleichen, daß in beiden die Einwirkung einer wunderbaren Geiſterwelt mit dem Gewirr menſchlicher Leidenſchaften und mit den poſſenhaften Abenteuern der Narrheit verflochten iſt. Der Sommernachts-Traum iſt zuverläßig ſehr früh geſchrieben, der Sturm allem Anſehen nach aus Shakſpeares ſpäterer Zeit: die meiſten Kunſtrichter räumen daher, in der Vorausſetzung, der Dichter müße ſich mit zunehmender Reife des Geiſtes immer vervollkommt haben, dem letzten Stücke einen großen Vorzug vor dem erſten ein.

Ich kann hierin nicht ſo ganz einſtimmen: wie mir ſcheint, hält der innere Werth dieſer beiden Werke ſich ziemlich die Wage, und nur perſönlicher Geſchmack kann zur Vorliebe für das eine oder das andere entſcheiden. Die Ueberlegenheit des Sturms von Seiten gründlicher und origineller Charakterzeichnung fällt in die Augen; man muß an dem Ganzen eine tiefſinnige Kunſt bewundern, die ihre Mittel weiſe ausſpart, und ihre Anſtalten, das Gerüſte zu dem luftigen Wundergebäude, geſchickt zu verkleiden weiß. In dem Sommernachts-Traum hingegen ſtrömt eine ergiebige Ader der kühnſten und muthwilligſten Erfindung; die außerordentlichſte Zuſammenſtellung fremdartiger Beſtandtheile ſcheint durch einen ſinnreichen Zufall ohne Mühe entſtanden zu ſein, und die Farben ſind von einer ſo hellen Durchſichtigkeit, als ließe ſich die ganze bunte Gaukelei mit einem Hauche wegblaſen. Die hier geſchilderte Feenwelt gleicht jenen zierlichen Arabesken, wo kleine Genien mit Schmetterlingsflügeln nur halb verkörpert aus Blumenkelchen hervorwachſen. Dämmerung, Mondſchein, Thau und Frühlingsdüfte ſind das Element dieſer zarten Geiſter; ſie helfen der Natur ihren Teppich aus grünem Laube, vielfarbigen Blumen und ſchimmernden Inſekten ſticken; in der Menſchenwelt tändeln ſie bloß kindlich und grillenhaft mit ihren wohlthätigen oder ſchädlichen Einflüßen. Ihr heftigſter Zorn löſt ſich in eine gutmüthige Neckerei auf; ihre Leidenſchaften, von allem irdiſchen Stoff entkleidet, ſind bloß ein idealiſcher Traum. Die Liebe unter den Sterblichen iſt dann auch im Verhältniß hiezu als eine poetiſche Bezauberung geſchildert, die durch einen entgegengeſetzten Zauber augenblicklich aufgehoben und dann wieder hergeſtellt werden kann. Die verſchiednen Theile der Anlage, die Hochzeitfeier des Theſeus, der Zwiſt des Oberon und

der Titania, die Flucht der zwei liebenden Paare, und die theatraliſchen Uebungen der Handwerker, ſind ſo leicht und glücklich verflochten, daß ſie durchaus zu einander zu gehören ſcheinen, um ein Ganzes zu bilden. In dem von Elfen bevölkerten Walde muß ſich das Unerwartete fügen. Oberon will die Verwirrung der Liebenden löſen, und ſteigert ſie durch einen Fehlgriff ſeines Dieners auf's höchſte, bis er endlich ihrer vergeblichen Liebespein, ihrem Wankelmuth und ihrer Eiferſucht zurecht hilft, und die Treue in ihre alten Rechte einſetzt. Die Aeußerſten des Phantaſtiſchen und Gemeinen werden zuſammengeknüpft, als die verzauberte Titania erwacht, und ſich in einen plumpen Geſellen mit einem Eſelskopfe verliebt, der eben einen tragiſchen Liebhaber vorgeſtellt oder vielmehr entſtellt hat. Das ſcherzhafte Wunder der Verwandlung Bottoms iſt eigentlich nur die Ueberſetzung einer Metapher in ihren buchſtäblichen Sinn: aber in ſeinem Benehmen bei der zärtlichen Anbetung der Feenkönigin iſt es auf's luſtigſte anſchaulich gemacht, wie zu ſeiner gewöhnlichen Albernheit noch das Bewußtſein eines ſolchen Kopfputzes hinzukommt. Theſeus und Hippolyta ſind gleichſam eine prächtige Einfaßung des Gemäldes: ſie repräſentieren bloß, aber mit ſtattlichem Pomp. Die Geſpräche des Helden und ſeiner Amazone, wie ſie mit ihrem lärmenden Jagdgefolge den Wald betreten, wirken auf die Einbildungskraft wie der friſche Hauch des Morgens, wovor die Geſichte der Nacht verſchwinden. Zu dem grotesken Schauſpiel im Schauſpiel iſt nicht ohne Bedeutung Pyramus und Thiſbe gewählt: es iſt gerade wie der pathetiſche Theil des Stückes eine geheime Zuſammenkunft zweier Liebenden im Walde und ihre Verſtörung durch einen feindſeligen Zufall, und beſchließt das Ganze mit der ergötzlichſten Parodie.

Im Sturm iſt wenig Handlung und fortſchreitende Bewegung: die Verbindung Ferdinands und Mirandas iſt bei ihrem erſten Zuſammentreffen entſchieden, und Proſpero legt ihr nur ſcheinbare Hinderniſſe in den Weg; die Schiffbrüchigen gehen müßig auf der Inſel umher; der Anſchlag Sebaſtians und Antonios auf das Leben des Königs von Neapel, ſo wie der des Caliban und der betrunknen Seeleute gegen Proſpero, iſt nichts als eine Spiegelfechterei, weil man vorausſieht, daß die Zaubermacht des letztern ſie zu nichte machen wird; es bleibt alſo nichts übrig als die Beſtrafung der Schuldigen durch ſchreckhafte Erſcheinungen, die ihr Gewißen rühren, die Wiedererkennung und endliche Ausſöhnung. Indeſſen iſt dieſer Mangel durch den mannichfaltigſten Aufwand von Bezauberungen der Poeſie und Aufheiterungen des Scherzes ſo wunderbar verſteckt, die Einzelnheiten der Ausführung ſind ſo anziehend, daß man ſehr genau Acht geben muß, um zu bemerken, die Auflöſung ſei gewiſſermaßen ſchon in der Expoſition enthalten. Die Liebesgeſchichte Ferdinands und Mirandas, in ſo wenigen und kurzen Scenen entwickelt, iſt entzückend ſchön: ein rührender Bund ritterlichen Edelmuthes von der einen Seite, und von der andern der jungfräulichen Offenheit eines Herzens, das fern von der Welt auf einer unbewohnten Inſel erzogen, nicht gelernt hat ſeine unſchuldigen Regungen zu verheimlichen. Die Weisheit des fürſtlichen Einſiedlers Proſpero hat einen magiſchen und geheimnißvollen Anſtrich; der Eindruck von der düſtern Falſchheit der beiden Uſurpatoren wird durch das treuherzige Geſchwätz des alten ehrlichen Gonzalo gemildert; Trinculo und Stephano, zwei jovialiſche Taugenichtſe, finden am Caliban eine würdige Geſellſchaft; und Ariel ſchwebt mit Anmuth über Allem, als der perſonificierte Genius der wunderbaren Dichtung.

Caliban iſt unter den ſeltſamen Schöpfungen einer dichteriſchen Einbildungskraft zum Sprichwort geworden. Ein Mittelding von einem Gnomen und einem Wilden, halb dämoniſcher, halb viehiſcher Natur, in deſſen Betragen man zugleich die Spuren ſeiner angebornen Art und den Einfluß von Proſperos Erziehung wahrnimmt. Dieſer hat nur ſeinen Verſtand entwickeln können, ohne im geringſten ſeine eingewurzelte Bosheit zu zähmen: es iſt als ob einem tölpiſchen Affen der Gebrauch der Vernunft und menſchliche Sprache verliehen worden wäre. Caliban iſt ſchadenfroh, feige, falſch und knechtiſch geſinnt; dennoch unterſcheidet er ſich weſentlich von den pöbelhaften Böſewichtern in einer civiliſierten Welt, wie ſie Shakſpeare zuweilen geſchildert hat. Er iſt roh, aber nicht gemein, er verfällt niemals in die proſaiſche und platte Vertraulichkeit ſeiner betrunknen Geſellen, denn er iſt auf ſeine Weiſe ein poetiſches Weſen; auch ſpricht er immer in Verſen. In der Sprache hat er alles Harte, Mißlautende, Dornige aufgehaſcht, und daraus ſein Wörterbuch zuſammengeſetzt, ſo wie ſich aus der ganzen Mannichfaltigkeit der Natur nur das Feindſelige, Widerwärtige und kleinlich-Mißgeſtaltete in ſeiner Einbildungskraft abgedrückt hat. Die magiſche Geiſterwelt, die Proſperos Zauberſtab auf der Inſel verſammelt, wirft nur einen ſchwachen Widerſchein in ſein Gemüth, ſo wie ein Lichtſtrahl, der in eine dumpfe düſtre Höhle fällt, unvermögend ſie auszuwärmen und zu erleuchten, bloß die giftigen Dünſte erregt. Die ganze Schilderung dieſes Ungeheuers iſt von unbegreiflicher Conſequenz und Tiefe, und ungeachtet ihrer Häßlichkeit doch nicht beleidigend für das Gefühl, weil die Ehre der Menſchheit nicht dabei gefährdet wird.

In dem zephyrlichen Ariel iſt das Bild der Luft nicht zu verkennen, ſelbſt ſein Name ſpielt darauf an, ſo wie da-

gegen Caliban das ſchwere erdige Element bedeutet. Dennoch ſind beide keine allegoriſchen Perſonificationen, ſondern individuell beſtimmte Weſen. Ueberhaupt findet ſich im Sommernachts-Traum, im Sturm, im magiſchen Theile des Macbeth, überall wo Shakſpeare den Volksglauben von der unſichtbaren Nähe der Geiſter und von der Möglichkeit ſich mit ihnen in Berührung zu ſetzen, benutzt, eine Durchſchauung des innern Lebens der Natur und ihrer geheimnißvollen Triebfedern, die zwar dem ächten Dichter nie ganz fremd ſein kann, weil die Poeſie ſich ein für allemal mit einer mechaniſchen Phyſik nicht verträgt, die aber in gleichem Grade wie er und Dante nur Wenige beſeßen haben.

Das Wintermärchen führt ſeinen Namen mit eben ſo viel Recht wie der Sommernachts-Traum den ſeinigen. Es iſt eine von jenen Geſchichten, die recht dazu gemacht ſcheinen, die traurige Muße langer Winterabende zu unterhalten; die ſchon für die Kindheit anziehend und begreiflich ſind, und die, durch innige Wahrheit in der Schilderung der Charaktere und Leidenſchaften beſeelt, mit dem Schmuck einer ſich gleichſam zur Einfalt des Stoffes herablaßenden Poeſie ausgeſtattet, das erwachſene Alter in die goldne Zeit der Einbildungskraft zurückverſetzen. Mit ſolchen wunderbaren, beweglichen und zuletzt in allgemeinem Jubel endigenden Abenteuern hat die Berechnung der Wahrſcheinlichkeiten nichts gemein, und ſo iſt dann auch hier Shakſpeare ſehr freigebig mit Anachroniſmen und geographiſchen Irrthümern: er eröffnet eine freie Schiffahrt zwiſchen Sicilien und Böhmen, macht den Giulio Romano zum Zeitgenoßen des delphiſchen Orakels, und was dergleichen mehr iſt. Das Stück zerfällt gewiſſermaßen in zwei Schauſpiele. Wie Leontes plötzlich auf ſeinen königlichen Herzensfreund Polyxenes, der ihn be-

ſucht hat, eiferſüchtig wird, ihm nach dem Leben trachtet, und Polyxenes durch heimliche Flucht ſich rettet; wie Hermione, der Untreue beargwohnt, in's Gefängniß geworfen, und die Tochter, die ſie zur Welt bringt, an einer entfernten Küſte ausgeſetzt wird; wie die vor Gericht geſtellte Königin, durch das Orakel für unſchuldig erklärt, auf die Nachricht, daß ihr kleiner Sohn ſich über ihr Schickſal todt grämt, ſinnlos niederfällt, und als todt von ihrem zu ſpät zur Vernunft gekommnen Gemahl betrauert wird: dieß macht den Inhalt der drei erſten Aufzüge aus. Die letzten beiden ſind durch eine ſechszehnjährige Kluft davon getrennt: aber jene tragiſche Kataſtrophe war nur ſcheinbar, und dieß vermittelt die Anknüpfung. Die im Königreich des Polyxenes ausgeſetzte Prinzeſſin wächſt unter niedern Hirten auf, jedoch ihre zarte Schönheit, der Adel ihrer Sitten, ihr hoher Sinn zeugen von ihrem Geblüt; der Kronprinz Florizel verirrt ſich auf einer Falkenjagd zu ihr, verliebt ſich, und wirbt um ſie in ſchäferlicher Verkleidung; bei einem ländlichen Feſt entdeckt Polyxenes dieß Verſtändniß und geräth in großen Zorn; die beiden Liebenden fliehen, von ihm verfolgt, nach Sicilien zum Leontes, wo dann die Wiedererkennung und Verſöhnung Aller vor ſich geht. Als Leontes endlich die Statue ſeiner verlornen Gattin zu ſehen glaubt, ſteigt ſie aus ihrer Blende zu ihm herunter: ſie iſt es ſelbſt, die noch lebende Hermione, die ſich ſo lange verborgen gehalten hat, und das Stück endigt mit allgemeinem Jubel. Die Eiferſucht des Leontes iſt nicht wie die des Othello mit allen Motiven, Symptomen und Steigerungen entwickelt: ſie iſt auf einmal da, und wird wie ein krankhafter Wahnſinn geſchildert. So gehört es ſich für eine Leidenſchaft, deren Wirkungen den Zuſchauer mehr angehen als ihre Entſtehung, und die nicht

die Kataſtrophe herbeiführt, ſondern bloß den Knoten des Stückes ſchürzt. In der That möchte der Dichter wohl leiſe haben andeuten wollen, daß Hermione, wiewohl tugendhaft, doch allzu lebhaft bemüht iſt, dem Polyxenes zu gefallen; und es ſcheint, als käme dieſer Keim einer Neigung in ihren Kindern erſt recht zur Reife. Es giebt nichts Friſcheres, Jugendlicheres, nichts zugleich ſo idealiſch Schäferliches und Königliches, als die Liebe des Florizel und der Perdita: des Prinzen, den die Liebe zum freiwilligen Hirten macht, und der Prinzeſſin, die ihren hohen Urſprung verräth, ohne ihn zu kennen, und der unter den Händen die Blumenkränze zu Kronen werden. Shakſpeare hat niemals Scheu davor, die idealiſche Poeſie ganz dicht neben der gemeinſten Proſa wohnen zu laßen: ſo iſt es ja auch meiſtens in der wirklichen Welt. Perditas Pflegvater und ſein Sohn ſind alberne Bauersleute, damit man deſto deutlicher ſehe, daß alles, was ſie adelt, ihr ſelbſt angehört. Der unvergleichlich gezeichnete luſtige Hauſierer und Gauner Autolykus gehört zur Vollſtändigkeit des Bauernfeſtes, welches Perdita von ihrer Seite zu einer Zuſammenkunft verkleideter Gottheiten zu machen ſcheint.

Cymbelin iſt ebenfalls eine von Shakſpeares wunderbarſten Zuſammenſetzungen. Er hat darin eine Novelle des Boccaz mit altbrittiſchen Sagen aus den Zeiten der erſten römiſchen Kaiſer verknüpft, und von den neueſten geſellſchaftlichen Sitten bis zu heroiſchen Thaten, ja bis zu fabelhaften Göttererſcheinungen Alles durch gelinde Uebergänge zu verſchmelzen gewußt. Im Charakter der Imogen iſt kein Zug der ſchönſten Weiblichkeit vergeßen: ihre keuſche Zärtlichkeit, ihre Sanftmuth und ihr jungfräulicher Stolz, ihre gränzenloſe Ergebenheit und Großmuth gegen ihren betrognen und

ungerecht verfolgenden Gatten, ihre Abenteuer in der Verkleidung, ihr ſcheinbarer Tod und ihre Rettung bilden ein eben ſo zartes als rührendes Gemälde. Die beiden in der Wüſte erzogenen Prinzen Guiderius und Arviragus ſind ein herrliches Gegenſtück zur Miranda auf der einen, und zur Perdita auf der andern Seite. Shakſpeare liebt es, die Ueberlegenheit des Angebornen über das Erlernte zu zeigen. „Ueber der Kunſt, welche die Natur bereichern will,“ ſagt er irgendwo, „giebt es immer eine höhere von der Natur ſelbſt erſchaffene Kunſt.“ Wie Mirandas unbewußte und ungeſuchte Anmuth mehr gefällt als Reize, die im glänzenden Putz der feinſten Ausbildung zu gefallen ſtreben, ſo entzückt an den beiden, bloß durch die Jagd abgehärteten, ſonſt von ihrer hohen Beſtimmung und der menſchlichen Geſellſchaft fern gehaltnen Jünglingen ein naiver Heldenmuth, der ſie Thaten ahnden und träumen läßt, bis der erſte Anlaß ſie unwiderſtehlich dazu hinreißt. Wie Imogen verkleidet in ihre Höhle kommt, wie Guiderius und Arviragus für den zarten Knaben, in dem ſie weder ein Weib, noch ihre Schweſter vermuthen, eine kindlich leidenſchaftliche Freundſchaft faßen, ihn bei der Zurückkunft von der Jagd plötzlich todt finden und mit Geſang unter Blumen beſtatten: dieſe Auftritte könnten eine ganz erſtorbne Einbildungskraft neu zur Poeſie beleben. Wenn ein tragiſches Ereigniß nur ſcheinbar iſt, ſei es daß die Zuſchauer dieß ſchon wißen oder es nur vermuthen ſollen, ſo weiß Shakſpeare immer die Eindrücke zu mildern, ohne ſie zu ſchwächen: er macht die Trauer muſikaliſch, damit ſie an Feierlichkeit gewinne was ihr an Ernſt abgeht. Was die übrigen Rollen betrifft, ſo iſt der weiſe und rüſtige Greis Belarius, lange Zeit Einſiedler und dann wieder Held, eine ehrwürdige Geſtalt;

die gewandte Verſtellung und raſche Geiſtesgegenwart des Italiäners Jachimo iſt der verwegnen Verrätherei, die er ſpielt, ganz angemeßen; Imogens Vater Cymbelin, und ſelbſt während der erſten Hälfte des Stücks ihr Gemahl Poſthumus ſind etwas aufgeopfert, allein dieß konnte nicht anders ſein; die falſche und boshafte Königin iſt bloß ein Werkzeug der Verwickelung; ſie und ihr blödſinniger Sohn Cloten (die einzige komiſche Rolle im Stück), deſſen roher Uebermuth mit vieler Laune geſchildert iſt, werden vor dem Schluß durch verdiente Beſtrafung bei Seite geſchafft. Für den heroiſchen Theil der Dichtung, den Krieg zwiſchen den Römern und Britten, welcher die Entſcheidung vorbereitet, behielt der Dichter bei dem Umfange ſeines Plans ſo wenig Raum übrig, daß er die Vorfälle beinahe nur wie in einem ſtummen Schaugepränge deutlich zu machen ſucht. Der letzten Scene dagegen, wo alle vielfach verſchlungenen Faden des Knotens ſich löſen, hat er wiederum ihre vollkommne Entfaltung gegeben, um die Eindrücke des Ganzen in einem Brennpunkte zu verſammeln. Dieſes Beiſpiel und viele andre können Johnſons Vorurtheil widerlegen, als pflege Shakſpeare den Schluß ſeiner Stücke zu übereilen. Vielmehr bringt er manches an, was für das Verſtändniß der letzten Auflöſung der Strenge nach erſpart werden konnte, weil er das Gefühl befriedigen will: unſre heutigen Zuſchauer ſind ungeduldiger, als es die ſeinigen waren, den Vorhang fallen zu ſehen, wenn nichts mehr zu entſcheiden iſt.

Romeo und Julia und Othello unterſcheiden ſich von den meiſten der bisher durchgegangnen Stücke weder in den Beſtandtheilen der Zuſammenſetzung, noch in der Behandlung; einzig durch die Richtung des Ganzen werden ſie entſchieden zu Trauerſpielen.

Romeo und Julia iſt ein Gemälde der Liebe und ihrer beklagenswerthen Schickſale in einer Welt, deren Atmoſphäre zu rauh für dieſe zarteſte Blüthe des menſchlichen Daſeins iſt. Zwei für einander geſchaffne Weſen werden ſich bei'm erſten Erblicken Alles; jede Rückſicht verſchwindet vor dem unwiderſtehlichen Triebe, eins im andern zu leben; ſie verbinden ſich insgeheim unter widerſtrebenden Verhältniſſen, bloß auf den Schutz der unſichtbaren Mächte vertrauend; durch Schlag auf Schlag erfolgende feindſelige Vorfälle wird ihre heldenmüthige Treue in wenigen Tagen auf die Probe geſtellt, bis ſie, gewaltſam getrennt, durch einen freiwilligen Tod ſich im Grabe und jenſeit des Grabes wieder vereinigen. Alles dieß findet ſich ſchon in der ſchönen Geſchichte, die Shakſpeare nicht erſonnen hat, und die, auf das einfachſte erzählt, immer eine zärtliche Theilnahme erregen wird. Aber Shakſpearen war es vorbehalten, Reinheit des Herzens und Glut der Einbildungskraft, Anmuth und Adel der Sitten und leidenſchaftlichen Ungeſtüm in einem idealiſchen Gemälde zu verbinden. Durch ſeine Behandlung iſt es ein herrlicher Lobgeſang auf jenes unausſprechliche Gefühl geworden, welches die Seele zum höchſten Schwunge adelt, und die Sinne ſelbſt zu Seele verklärt, und zugleich eine ſchwermüthige Elegie auf deſſen Hinfälligkeit vermöge ſeiner eignen Natur und der äußern Umſtände; zugleich die Vergötterung und das Leichenbegängniß der Liebe. Sie erſcheint hier wie ein himmliſcher Funke, der auf die Erde herunterfallend ſich in einen Blitzſtrahl verwandelt, welcher ſterbliche Geſchöpfe faſt in demſelben Augenblicke entzündet und verzehrt. Was der Duft eines ſüdlichen Frühlings Berauſchendes, der Geſang der Nachtigall Sehnſüchtiges, das erſte Aufblühen der Roſe Wollüſtiges hat, das athmet aus die-

ſem Gedicht. Aber noch ſchneller, als die früheſte Blüthe der Jugend und Schönheit vergeht, eilt es fort von der erſten ſchüchtern kühnen Liebeswerbung und ſittſamen Erwiederung zur gränzenloſeſten Hingegebenheit, zur unwiderruflichen Vereinigung; dann unter wechſelnden Stürmen des Entzückens und der Verzweiflung zum Untergange der beiden Liebenden, die noch beneidenswerth ſcheinen, weil ihre Liebe ſie überlebt, und weil ſie durch ihren Tod einen Triumph über alle trennenden Gewalten errungen haben. Das Süßeſte und das Herbeſte, Liebe und Haß, Freudenfeſte und düſtre Ahndungen, zärtliche Umarmungen und Todtengrüfte, Lebensfülle und Selbſtvernichtung, ſtehen hier dicht neben einander; und alle dieſe Gegenſätze ſind in dem harmoniſchen Wunderwerke ſo zur Einheit des Geſammt-Eindrucks verſchmolzen, daß der Nachhall, den das Ganze im Gemüth zurückläßt, einem einzigen, aber einem unendlichen Seufzer gleicht.

Die vortreffliche dramatiſche Anordnung, die Bedeutung jedes Charakters an ſeiner Stelle, die weiſe Wahl aller Umgebungen bis auf die geringſten Nebenumſtände habe ich in einer ſchon angeführten Schrift ausführlich entwickelt, und will mich hier nicht wiederholen. Nur auf einen dort übergangnen Zug will ich aufmerkſam machen, der als ein Beiſpiel dienen kann, wie Shakſpeare von ferne her vorbereitet. Der auffallendſte und vielleicht unglaublichſte Umſtand in der ganzen Geſchichte iſt der Trank, welchen der Mönch Julien giebt, und worauf ſie viele Stunden lang nicht bloß ſchläft, ſondern völlig einer Todten gleicht, ohne daß es ihr ſchadet. Wie macht uns nun der Dichter geneigt zu glauben, daß Vater Lorenzo ein ſolches Geheimniß beſitzt? Er zeigt uns ihn bei ſeinem erſten Eintritt in einem Garten,

wo er Kräuter ſammelt, und über ihre wundervollen Tugenden Betrachtungen anſtellt. Die Rede des frommen Alten iſt voll tiefen Sinnes: er ſieht in der Natur überall Sinnbilder der ſittlichen Welt; dieſelbe Weisheit, womit er ſie durchſchaut, hat ihn das menſchliche Herz kennen gelehrt. Auf dieſe Art iſt ein widerſpenſtiger oder wenigſtens undankbar ſcheinender Umſtand Quelle einer großen Schönheit geworden.

Wenn Romeo und Julia in den Farben der Morgenröthe glänzt, aber einer Morgenröthe, deren purpurne Wolken ſchon die Gewitter eines ſchwülen Tages verkündigen, ſo iſt dagegen Othello ein Gemälde mit ſtarken Schatten: man könnte es einen tragiſchen Rembrand nennen. Welch ein glückliches Mißverſtändniß, daß Shakſpeare den Mohren, worunter in der Novelle unſtreitig ein getaufter Saracene von der afrikaniſchen Nordküſte gemeint war, zu einem eigentlichen Schwarzen gemacht hat! Man erkennt im Othello eine wilde Naturanlage jener glühenden Zone, welche die reißendſten Raubthiere und die tödtendſten Gifte erzeugt, durch Ruhmbegierde, durch fremde Geſetze der Ehre, durch edlere und mildere Sitten nur ſcheinbar gezähmt. Seine Eiferſucht iſt nicht die Eiferſucht des Herzens, die ſich mit dem zarteſten Gefühl und Anbetung des geliebten Gegenſtandes verträgt; ſie iſt von der ſinnlichen Art, die in den heißen Himmelsſtrichen die unwürdige Bewachung der Frauen und ſo manche unnatürliche Gebräuche hervorgebracht hat. Ein Tropfe dieſes Giftes in ſeine Adern geflößt, bringt ſein ganzes Blut in den gährendſten Aufruhr. Der Mohr ſcheint edel, offen, zutraulich, dankbar für erzeigte Liebe, und er iſt auch dieß alles, und obendrein ein Gefahren trotzender Held, ein würdiger Obrer ſeiner Krieger, ein treuer Diener des Staates;

aber eine bloß phyſiſche Gewalt der Leidenſchaft wirft alle ſeine erworbnen und angewöhnten Tugenden augenblicklich über den Haufen, und giebt dem Wilden in ihm über den geſitteten Menſchen die Oberhand. Auch in dem Ausdruck ſeiner Rachbegierde gegen Caſſio verräth ſich dieſe Tyrannei des Blutes über den Willen. Zuletzt in ſeiner Reue ſpricht aus ihm ächte Zärtlichkeit für ſeine ermordete Gattin, und der Schmerz eines vernichteten Ehrgefühls den Zeugen ſeiner That gegenüber; und dazwiſchen fällt er ſich ſelbſt mit der Wuth an, womit ein Deſpot einen abtrünnigen Sklaven peinigt. Er leidet wie ein doppelter Menſch, zugleich in der höheren und unteren Sphäre, worein ſein Weſen getheilt war. Indeſſen der Mohr trägt die nächtliche Farbe des Argwohns und der Tücke nur im Geſicht; Jago iſt ſchwarz im Innern. Er ſteht dem Othello wie ſein böſer Dämon zur Seite und läßt ihn mit leiſen und deſto gefährlicheren Einflüſterungen keine Ruhe; es iſt als ob vermöge einer unſeligen, aber in der Natur gegründeten Verwandtſchaft dieſer Einfluß mächtiger über ihn ſein müßte, als die Stimme ſeines guten Engels Desdemona. Ein ſchlauerer Böſewicht als dieſer Jago iſt nie geſchildert worden: er legt ſeine Fallſtricke mit einer Kunſt, welcher nichts entrinnen kann. Der Widerwille, den ſeine Zwecke einflößen, wird dadurch erträglich, daß die Aufmerkſamkeit der Zuſchauer auf ſeine Mittel abgelenkt wird: ſie gewähren dem Verſtande unendliche Beſchäftigung. Kalt, unzufrieden und übler Laune, trotzig wo er ſich's erlauben darf, demüthig und einſchmeichelnd wo er es für nöthig hält, iſt er ein vollendeter Meiſter in der Verſtellungskunſt; ſelbſt keinen andern als ſelbſtiſchen Regungen zugänglich, weiß er die Leidenſchaften Andrer nach Belieben zu erregen, und jede Blöße, die ſie geben,

zu benutzen: er iſt ein ſo vortrefflicher Beobachter der Menſchen, als man es ſein kann ohne höhere Triebfedern des Handelns aus eigner Erfahrung zu kennen; in ſeinen hämiſchen Bemerkungen über ſie liegt faſt immer etwas Wahres. Hartnäckigen Unglauben an die Tugend der Frauen giebt er nicht bloß vor, er hegt ihn wirklich, und auch dieß hängt mit ſeiner ganzen Denkart zuſammen, und macht ihn um ſo geſchickter, ſein Vorhaben auszuführen. Wie er an Allem nur die häßliche Seite ſieht, entzaubert er auf die roheſte Weiſe die Einbildungskraft über das Verhältniß der beiden Geſchlechter: er will es, um Othellos Sinne zu empören, den ſein Herz leicht über Desdemonas Unſchuld aufklären könnte. Dieß muß die vielen Ausdrücke in Jagos Reden rechtfertigen, wovor die Sittſamkeit erſchrickt. Hätte Shakſpeare heut zu Tage geſchrieben, ſo würde er ſie ſich vielleicht unterſagt haben, aber gewiß zum Nachtheil der Wahrheit ſeiner Darſtellung. Desdemona iſt ein fleckenloſes Opfer. Zwar kein hohes Ideal der Anmuth und begeiſterten Leidenſchaft wie Julia; voller Einfalt, Sanftmuth und Demuth, und ſo unſchuldig, daß ſie ſich von der Möglichkeit der Untreue kaum einen Begriff machen kann, iſt ſie dazu geſchaffen, die ergebenſte und zärtlichſte Gattin zu ſein. Dieſer weibliche Hang, ganz einem fremden Schickſale zu folgen, hat ſie zu dem einzigen Fehltritte ihres Lebens verleitet, daß ſie ſich ohne Vorwißen ihres Vaters vermählt. Ihre Wahl ſcheint eine Verirrung zu ſein, und doch iſt es eben das, weswegen das Weib im Manne ſeinen Beſchützer und ſein Oberhaupt verehrt, was ſie für Othello gewonnen hat: Bewunderung ſeines feſten Heldenmuthes, und Theilnahme an ſeinen überſtandnen Mühſeligkeiten. Mit großer Kunſt iſt es ſo eingeleitet, daß ſie, eben weil ſie die Mög-

lichkeit eines Verdachtes gegen ſich nicht ahndet, durch ihre unbefangne Verwendung für Caſſio die Eiferſucht des Mohren immer mehr ſteigert. Um Desdemonas Engelreinheit noch mehr zu heben, hat Shakſpeare ihr in der Emilia eine Begleiterin von zweideutiger Tugend zugeſellt. Nur durch den ſündhaften Leichtſinn dieſer Frau wird es begreiflich, daß ſie die Entwendung des Schnupftuches nicht eingeſteht, als es Othello mit Ungeſtüm zurückfordert: dieß wäre ſonſt der am ſchwerſten zu rechtfertigende Umſtand im ganzen Stück. Auch Caſſio iſt vollkommen ſo gezeichnet, wie er ſein mußte, um ohne wirkliche Schuld Argwohn zu erregen: liebenswürdig und edel, aber ſehr verführbar. Die öffentlichen Vorfälle der erſten beiden Aufzüge zeigen uns den Othello von ſeiner glorreichen Seite als die Stütze Venedigs und das Schrecken der Türken: ſie dienen dazu, die Geſchichte dem bloß häuslichen Kreiße zu entziehen, ſo wie in Romeo und Julia die Parteiung der Montague und Capulet dasſelbe leiſtet. Keine Beredſamkeit iſt vermögend, die niederwerfende Gewalt der Kataſtrophe in Othello zu ſchildern, dieß Gedränge von Gefühlen, die in einem Augenblick die Abgründe der Ewigkeit ausmeßen.

Hamlet iſt einzig in ſeiner Art: ein Gedanken-Trauerſpiel, durch anhaltendes und nie befriedigtes Nachſinnen über die menſchlichen Schickſale, über die düſtre Verworrenheit der Weltbegebenheiten eingegeben, und beſtimmt, eben dieſes Nachſinnen wieder in den Zuſchauern hervorzurufen. Dieſes räthſelhafte Werk gleicht jenen irrationalen Gleichungen, in denen immer ein Bruch von unbekannten Größen übrig bleibt, der ſich auf keine Weiſe auflöſen läßt. Schon ſo viel iſt darüber geſagt und geſchrieben worden, und kein denkender Kopf, der von Neuem darüber

ſpricht, wird in ſeiner Anſicht des Zuſammenhanges und der Bedeutung aller Theile ganz mit ſeinen Vorgängern übereinſtimmen. Am meiſten muß es in Erſtaunen ſetzen, daß bei ſo verſteckten Abſichten, bei einer in unerforſchte Tiefen hinabgebauten Grundlage, das Ganze ſich auf den erſten Anblick äußerſt volksmäßig darſtellt. Die haarſträubende Erſcheinung des Geiſtes bemächtigt ſich gleich anfangs der Einbildungskraft und des Gemüthes; dann das Schauſpiel im Schauſpiel, worin man wie in einem Spiegel das Verbrechen wiederholt ſieht, deſſen vergeblich bezweckte Beſtrafung den Inhalt des Stücks ausmacht; des Königs Entſetzen darüber; Hamlets verſtellter und Ophelias wirklicher Wahnſinn; ihr Tod und Leichenbegängniß; das Zuſammentreffen des Hamlet und Laertes an ihrem Grabe; ihr Zweikampf und die große Entſcheidung; endlich das Auftreten des jungen Helden Fortinbras, der einer untergegangnen Königsfamilie mit kriegeriſchem Pomp die letzte Ehre erweiſet; dazwiſchen die komiſchen Charakter-Scenen mit Polonius, den Höflingen und den Todtengräbern, die ſämmtlich ihre Bedeutung haben: alles dieß erfüllt die Bühne mit der lebendigſten und mannigfaltigſten Bewegung. Der einzige Umſtand, weswegen man dieß Stück weniger theatraliſch finden könnte als andre Trauerſpiele Shakſpeares, iſt, daß die Haupthandlung in den letzten Aufzügen in's Stocken geräth, oder gar rückgängig zu werden ſcheint. Dieß war jedoch unvermeidlich und liegt in der Natur der Sache. Das Ganze zweckt ja dahin ab, zu zeigen, wie eine Ueberlegung, welche alle Beziehungen und möglichen Folgen einer That bis an die Gränzen der menſchlichen Vorausſicht erſchöpfen will, die Thatkraft lähmt; wie Hamlet ſelber es ausdrückt,

Der angebornen Farbe der Entſchließung
Wird des Gedankens Bläße angekränkelt,
Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
Durch dieſe Rückſicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren ſo der Handlung Namen.

Ueber Hamlets Charakter kann ich nach den Abſichten des Dichters, wie ich ſie verſtehe, nicht ganz ſo günſtig urtheilen, als Goethe thut. Es iſt wahr, er iſt ein Geiſt von hoher Bildung, ein Prinz von königlichen Sitten, mit dem feinſten Sinn für Schicklichkeit begabt, edlen Ehrgeizes empfänglich, der Begeiſterung für fremde Vortrefflichkeit, die ihm fehlt, in hohem Grade offen. Die Rolle des Wahnſinns ſpielt er mit unvergleichlicher Ueberlegenheit, indem er die Leute, die ihn ausſpähen, eben dadurch von ſeiner Geiſtesverwirrung überzeugt, daß er ihnen ihre Wahrheiten ſagt, und ſie mit dem ſchärfſten Witze verſpottet. Aber bei ſeinen ſo oft gefaßten und immer unausgeführten Vorſätzen iſt die Schwäche ſeines Willens offenbar: er läßt ſich nur Gerechtigkeit widerfahren, wenn er ſagt, es gebe keine größere Unähnlichkeit als zwiſchen ihm und dem Herkules. Nicht bloß die Nothwendigkeit treibt ihn zur Liſt und Verſtellung, er hat einen natürlichen Hang dazu, krumme Wege zu gehen; er heuchelt gegen ſich ſelbſt: ſeine weit hergeholten Bedenklichkeiten ſind oft nur Vorwände, um ſeinen Mangel an Entſchloßenheit zu verkleiden; „Gedanken,“ wie er zu einer andern Zeit ſagt, „die nur ein Viertel Weisheit und drei Viertel Feigheit in ſich haben“. Am meiſten iſt er verklagt worden wegen der Härte, womit er Ophelias von ihm ſelbſt veranlaßte Liebe zurückſtößt, und wegen ſeiner Fühlloſigkeit bei ihrem wiewohl unwillkürlich verſchuldeten Tode. Aber er iſt zu ſehr in ſeinen eignen Gram verſunken, um Mitleiden für Andre übrig zu haben:

ſeine Gleichgültigkeit giebt uns den Maßſtab ſeiner innern Zerrüttung. Dagegen ſpürt man unläugbar in ihm eine tückiſche Schadenfreude, wenn es ihm gelungen iſt, mehr durch Noth und Zufall, die ihn allein zu raſchen Streichen treiben können, als durch das Verdienſt ſeines Muthes, ſeine Feinde aus dem Wege zu räumen; ſo äußert er ſich nach Ermordung des Polonius und über Roſenkranz und Güldenſtern. Hamlet hat keinen feſten Glauben, weder an ſich noch an irgend etwas: von Aeußerungen religiöſer Zuverſicht geht er zu ſkeptiſchen Grübeleien über; er glaubt an das Geſpenſt ſeines Vaters, wenn er es ſieht, und ſobald es verſchwunden, wird es ihm beinahe zur Täuſchung. (Man hat es als einen Widerſpruch gerügt, daß Hamlet in dem Monolog über den Selbſtmord ſagt:

Das unentdeckte Land, von deſſen Gränzen
Kein Wandrer wiederkehrt.

Denn war nicht der Geiſt ein zurückgekommener Wanderer? Shakſpeare hat aber gefliſſentlich zeigen wollen, daß Hamlet auf keine Ueberzeugung irgend einer Art feſt fußen kann.) Er iſt dahin gekommen zu ſagen, „nichts ſei an ſich weder gut, noch übel; nur das Denken mache es dazu“; der Dichter verliert ſich mit ihm in den Irrgängen des Gedankens, worin man weder Ende noch Anfang findet. Und auch die Geſtirne geben durch den Lauf der Begebenheiten keine Antwort auf die ſo dringend vorgelegten Fragen. Eine, wie es ſcheint vom Himmel bevollmächtigte, Stimme aus einer andern Welt fordert Rache für einen ungeheuern Frevel, und bleibt ohne Wirkung; die Verbrecher werden zuletzt beſtraft, aber wie durch einen ungefähren Schlag, und nicht auf die erforderliche Weiſe, um der Welt ein warnendes Beiſpiel der Gerechtigkeit kund zu machen; un-

entſchlüßige Vorſicht, ſchlaue Verrätherei und raſche Wuth eilen dem gleichen Untergange entgegen; weniger Schuldige oder Unſchuldige werden in den allgemeinen Fall mit verwickelt. Das Schickſal der Menſchheit ſteht da wie eine rieſenhafte Sphinx, die jeden, der ihr furchtbares Räthſel nicht zu löſen vermag, in den Abgrund des Zweifels hinabzuſtürzen droht.

Als ein Beiſpiel von den vielen mißverſtandenen Feinheiten Shakſpeares führe ich den Stil an, worin die Rede des Schauſpielers von der Hekuba abgefaßt iſt. Die Ausleger haben viel darüber hin und her geſtritten, ob ſie von Shakſpeare ſelbſt oder entlehnt ſei, und ob er es mit ſeinem Lobe des Stückes, worin ſie vorkommen ſoll, ernſtlich gemeint, oder den tragiſchen Bombaſt mancher Zeitgenoßen habe verſpotten wollen. Sie bedachten nicht, daß dieſe Rede nicht für ſich, ſondern an der Stelle, wo ſie ſteht, beurtheilet werden muß. Was in dem Schauſpiele ſelbſt wieder als dramatiſche Dichtung erſcheinen ſollte, mußte gegen deſſen würdige Poeſie ſo wie theatraliſche Erhöhung gegen die einfache Natur abſtechen. Deswegen hat Shakſpeare das Schauſpiel im Hamlet durchgehends in ſpruchreichen Reimen voller Antitheſen abgefaßt. Allein dieſer feierlich abgemeßne Ton paßt nicht für die Rede, heftige Rührung ſollte darin herrſchen, es blieb alſo dem Dichter kein anderer Ausweg übrig als der, welchen er gewählt hat, Ueberladung des Pathos. Es iſt allerdings falſche Emphaſe in dieſer Rede, aber dergeſtalt mit wahrer Größe vermiſcht, daß ein Schauſpieler, darin geübt, die nachgeahmten Rührungen künſtlich in ſich hervorzurufen, wirklich ſelbſt davon hingerißen werden kann. Uebrigens wird man nicht glauben, Shakſpeare habe ſeine

Kunſt wenig genug verſtanden, um nicht einzuſehen, daß ein Trauerſpiel, worin Aeneas der Dido eine ſo weitläuftige epiſche Erzählung von etwas längſt Vergangenem, von der Zerſtörung Trojas gemacht hätte, weder dramatiſch noch theatraliſch geweſen wäre.

Dreißigſte Vorleſung.

(Fortſetzung. Beurtheilung der einzelnen Werke Shakſpeares: Trauerſpiele:) Macbeth, König Lear; Die drei römiſchen Stücke: Coriolan, Julius Cäſar, Antonius und Kleopatra. — Timon von Athen, Troilus und Kreſſida.

Vom Macbeth habe ich ſchon einmal im Vorbeigehen geſprochen, und wer könnte das Lob dieſes erhabenen Werkes erſchöpfen? Seit den Furien des Aeſchylus war etwas ſo Großes und Furchtbares nicht wieder gedichtet worden. Zwar die Hexen ſind keine göttlichen Eumeniden und ſollen es nicht ſein: ſie ſind unedle und gemeine Werkzeuge der Hölle. Ein deutſcher Dichter hat es alſo ſehr übel verſtanden, da er ſie in warnende und ſogar moraliſierende Zwitterweſen von Parcen, Furien und Zauberinnen umgeſtaltet und mit tragiſcher Würde bekleidet hat. Lege doch Niemand Hand an Shakſpeares Werke, um etwas Weſentliches daran zu ändern: es beſtraft ſich immer ſelbſt. Das Böſe iſt von Grund aus häßlich, und es iſt widerſinnig, es auf irgend eine Art veredeln zu wollen. Meines Erachtens haben es daher auch Dante und ſelbſt noch Taſſo mit der Schilderung der Dämonen weit beßer getroffen, als Milton.

Ob Shakſpeares Zeitalter noch an Zauberei und Geſpenſter glaubte, das iſt für die Rechtfertigung des Gebrauchs, welchen er im Hamlet und Macbeth von den vorgefundenen Ueberlieferungen gemacht, vollkommen gleichgültig. Kein Aberglaube hat herrſchend und weit durch Zeiten und Völker verbreitet ſein können, ohne eine Grundlage in der menſchlichen Natur zu haben: an dieſe wendet ſich der Dichter und ruft aus ihren verborgenen Tiefen hervor was die Aufklärung gänzlich beſeitigt zu haben meint, jenen Schauer vor dem Unbekannten, jene Ahndung einer nächtlichen Seite der Natur und Geiſterwelt. Auf dieſe Art wird er gewiſſermaßen zugleich der Darſteller und der Philoſoph eines Aberglaubens, das heißt, nicht der Philoſoph, der wegläugnet und verſpottet, ſondern, was ſchwerer iſt, der den Urſprung ſcheinbar vernunftwidriger und doch ſo natürlicher Meinungen begreiflich macht. Wollte er aber dieſe volksmäßigen Ueberlieferungen nach Willkür abändern, ſo würde er ſeine ganze Befugniß einbüßen, und nichts weiter zum beſten geben, als ſeine eignen Fratzen. Shakſpeares Darſtellung der Hexen iſt wahrhaft magiſch: er hat ihnen in den kurzen Scenen, wo ſie auftreten, eine eigene Sprache geſchaffen, die, wiewohl aus den gewöhnlichen Elementen zuſammengeſetzt, dennoch eine Sammlung von Beſchwörungsformeln zu ſein ſcheint, und worin der Laut der Worte, die gehäuften Reime und der Rhythmus der Verſe gleichſam die dumpfe Muſik zu wüſten Hexentänzen bilden. Man beklagt ſich über die Nennung ekelhafter Gegenſtände: wer aber meint, der Zauberkeßel könne mit angenehmen Aromaten wirkſam gemacht werden, der verſteht es nicht beßer als die, welche begehren, daß die Hölle ehrlich guten Rath geben ſoll. Dieſe widerwärtigen Dinge, wovon ſich die Einbildungskraft abwendet,

ſind hier ein Sinnbild feindſeliger Kräfte, die in der Natur arbeiten, und der geiſtige Schauer überwiegt den ſinnlichen Abſcheu. Unter ſich reden die Hexen wie Weiber aus dem Pöbel, denn das ſollen ſie ja ſein; dem Macbeth gegenüber erhebt ſich ihr Ton: ihre Weiſſagungen, die ſie ſelbſt ausſprechen, oder von ihren Phantomen ausſprechen laßen, haben die dunkle Kürze, die majeſtätiſche Feierlichkeit, wodurch von jeher die Orakel den Sterblichen Ehrfurcht einzuflößen wußten. Man ſieht hieraus, daß die Zauberinnen ſelbſt nur Werkzeuge ſind; ſie werden von unſichtbaren Geiſtern regieret, ſonſt würde die Bewirkung ſo großer und entſetzlicher Begebenheiten über ihre Sphäre ſein. Und welches war nun der Zweck, wozu ihnen Shakſpeare in ſeinem Schauſpiel dieſelbe Stelle einräumte, die ſie in Macbeths Geſchichte nach den alten Chroniken einnehmen? Ein ungeheures Verbrechen geſchieht: Dunkan, ein ehrwürdiger Greis und der gütigſte König, wird ermordet; von ſeinem Unterthanen, den er ſo eben mit Ehren und Wohlthaten überhäuft hat; im wehrloſen Schlafe; unter dem gaſtfreundlichen Dach. Bloß natürliche Antriebe ſcheinen zu ſchwach, oder wenigſtens müßte der Thäter als der verhärtetſte Böſewicht geſchildert werden. Shakſpeare wollte uns ein erhabneres Bild zeigen: einen ehrgeizigen aber edlen Helden, der einer tief angelegten hölliſchen Verſuchung erliegt, und in welchem alle Verbrechen, wozu ihn die Nothwendigkeit treibt, den Erfolg ſeiner erſten Unthat zu behaupten, dennoch das Gepräge des angebornen Heldenthums nicht ganz auslöſchen können. Er hat alſo die Schuld dieſer Unthat dreifach getheilt. Der erſte Gedanke kommt von jenen Weſen, deren ganze Thätigkeit durch die Luſt am Böſen gelenkt wird. Die wunderbaren Schweſtern überraſchen Macbeth in der Trunkenheit der

befriedigten Ruhmbegierde nach ſeinen Siegen; ſie ſpiegeln ihm dasjenige, was nur durch ſeine That wirklich werden kann, als eine Verfügung des Schickſals vor, und beglaubigen ihre Worte durch unmittelbare Erfüllung der erſten Weiſſagung. Die Gelegenheit zum Königsmorde bietet ſich ſogleich dar; Macbeths Gemahlin beſchwört ihn, ſie nicht entſchlüpfen zu laßen: mit feuriger Beredſamkeit macht ſie alle Sophiſmen geltend, wodurch das Verbrechen ſich in eine falſche Größe kleidet. Auf Macbeths Antheil fällt beinahe nur die Ausführung, er wird dazu wie im Taumel der Verblendung hingeſtoßen. Die Reue folgt der That auf dem Fuße nach, ja ſie geht ihr voran, und die Gewißensqual läßt ihm forthin weder bei Tage noch bei Nacht Ruhe. Aber nun iſt er einmal in den Stricken der Hölle; es iſt entſetzlich zu ſehen, wie Macbeth, der ſonſt als Krieger dem Tode trotzen konnte, jetzt, nachdem er einmal die Ausſicht auf das künftige Leben in die Schanze geſchlagen (we'd jump the life to come), um ſo ängſtlicher ſein irdiſches Daſein feſthält, je elender es geworden iſt, und ohne Erbarmen Alles aus dem Wege räumt, was ihm nach ſeinem finſtern Argwohn Gefahr zu drohen ſcheint. So ſehr man ſeine Handlungen verabſcheut, kann man ſeinem Gemüthszuſtande nicht alle Theilnahme verſagen; man beklagt die Verwüſtung ſo herrlicher Anlagen; ja, man muß es noch in ſeiner letzten Vertheidigung bewundern, wie in ihm ein tapferer Wille mit einem feigen Gewißen ringt. Man könnte glauben, in dieſem Trauerſpiele herrſche das Verhängniß ganz nach den Begriffen der Alten: Alles hebt mit einem übernatürlichen Einfluße an, woran die folgenden Begebenheiten wie durch eine unvermeidliche Verkettung geknüpft ſind. Man findet hier ſogar jene doppelſinnigen Orakel wieder, welche eben durch

ihre buchſtäbliche Erfüllung die auf ſie Vertrauenden täuſchen. Indeſſen läßt ſich nachweiſen, daß der Dichter erleuchtetere Anſichten in ſeinem Werke niedergelegt hat. Er deutet an, daß der Kampf des Guten und Böſen in dieſer Welt nur unter Zulaßung der Vorſehung ſtattfindet, welche den Fluch, den einige Sterbliche auf ihr Haupt ziehen, zu anderweitigem Segen wendet. In der Vergeltung iſt eine genaue Stufenfolge beobachtet. Lady Macbeth, unter den menſchlichen Weſen die ſchuldigſte Theilhaberin an dem Königsmorde, verfällt durch ihre Gewißensangſt in eine unheilbare körperliche Zerrüttung; ſie ſtirbt, unbetrauert von ihrem Gemahl, mit allen Zeichen der Verwerfung. Macbeth wird noch würdig befunden den Heldentod auf dem Schlachtfelde zu ſterben. Dem edlen Macduff wird für die Rettung ſeines Vaterlandes die Genugthuung zu Theil, den Tyrannen, der ſeine Gattin und Kinder erwürgt hat, mit eigner Hand zu beſtrafen. Banquo büßt ſeinen ehrgeizigen Vorwitz, auch ſeine eigne glorreiche Zukunft wißen zu wollen, mit einem frühen Tode, indem er dadurch Macbeths Eiferſucht erregt; aber er hat ſein Gemüth von den Einblaſungen der Zauberinnen rein erhalten: ſein Name wird in ſeinem Geſchlecht geſegnet, das auf eine lange Zeitenfolge zu derſelben Königswürde beſtimmt iſt, die Macbeth nur auf ſeine Lebensdauer an ſich gerißen. Im Gange der Handlung iſt dieſes Stück ganz das Gegentheil vom Hamlet: ſie ſchreitet mit erſtaunlicher Raſchheit vorwärts, von der erſten Kataſtrophe (denn Dunkans Ermordung kann ſchon eine Kataſtrophe genannt werden) bis zur letzten. „Gedacht, gethan!“ iſt der allgemeine Wahlſpruch, denn, wie Macbeth ſagt,

Der flücht'ge Vorſatz wird nie eingeholt,
Geht nicht die That gleich mit.

In allen Zügen ſieht man ein rüſtiges Helden-Zeitalter, im rauhen Norden, der die Nerven ſtählt. Welche Dauer die Handlung haben ſoll, läßt ſich nicht genau angeben: nach der Geſchichte vielleicht Jahre; aber wir wißen ſchon, daß der Einbildungskraft die erfüllteſte Zeit als die kürzeſte erſcheint. Und hier iſt unbegreiflich viel in einen engen Raum zuſammengedrängt, nicht bloß als äußerliche Begebenheit, ſondern mit Schilderung des innerſten Gemüthszuſtandes der Handelnden. Es iſt als ob die Hemmungen an dem Uhrwerke der Zeit herausgenommen wären, und nun die Räder unaufhaltſam abrollten. Nichts iſt der Gewalt der Darſtellung in Erregung des Grauſens zu vergleichen. An alle Umſtände von Dunkans Ermordung, den Dolch, der vor Macbeths Augen ſchwebt, Banquos Erſcheinung bei'm Gaſtmahle, Lady Macbeths Nachtwandeln, darf man nur erinnern: was läßt ſich darüber ſagen, das den Eindruck nicht eher ſchwächte? Solche Scenen ſind einzig und kommen nur bei dieſem Dichter vor, ſonſt müßte die tragiſche Muſe ihre Maſke mit dem Meduſenhaupt vertauſchen.

Als auf eine Nebenſache will ich nur noch auf Shakſpeares weltkluge Gewandtheit aufmerkſam machen, der durch ein ſo ganz nach poetiſchen Abſichten entworfnes Werk einem Könige zu ſchmeicheln wußte. Jakob der Erſte leitete ſein Geſchlecht vom Banquo ab; er war der erſte, der den dreifachen Scepter von England, Schottland und Irland vereinigte: dieß wird in der magiſchen Erſcheinung ſichtbar gemacht, und ihm eine lange Reihe glorreicher Nachfolger verheißen. Sogar die Gabe der engliſchen Könige, gewiſſe Krankheiten durch Auflegung der Hände zu heilen, die Jakob von Eduard dem Bekenner ererbt zu haben vorgab, und auf die er einen großen Werth legte, wird auf eine natürliche

Art erwähnt. (Die Nennung Eduards des Bekenners giebt zugleich die Epoche an, worin dieſe hiſtoriſch beglaubigte Geſchichte vorgeht. Noch ſtehen zu Inverneß Ruinen von Macbeths Schloße; die heutigen Grafen von Fife ſind Abkömmlinge des wackern Macduff; ſie genoßen, bis zur Vereinigung Schottlands mit England, beſondre Vorrechte wegen ihrer Verdienſte um die Krone.) Dergleichen Gelegenheitsſtücke kann man ſich ſchon ohne Gefahr für die Poeſie gefallen laßen: mit ſolchen Anſpielungen empfahl Aeſchylus ſeinen Mitbürgern den Areopag, und verherrlichte Sophokles Athen.

Wie im Macbeth das Schrecken den höchſten Gipfel erreicht, ſo iſt im König Lear die Wißenſchaft des Mitleids erſchöpft. Die Hauptperſonen ſind hier nicht die handelnden, ſondern die leidenden. Es wird hier nicht, wie in den meiſten Trauerſpielen, ein Unglück geſchildert, in welchem die plötzlichen Schläge des Schickſals den Getroffenen noch zu ehren ſcheinen, wo dem Verluſt in der Erinnerung an den ehemaligen Beſitz immer noch ein ſchmeichelhafter Troſt beiwohnt; ſondern der Fall in das tiefſte Elend, welches der Menſchheit alle äußern und innern Vorzüge abſtreift, und ſie nackter Hülfloſigkeit Preis giebt. Die dreifache Würde eines Königs, eines Greiſes und eines Vaters wird durch den grauſamen Undank ſeiner unnatürlichen Töchter geſchändet; der alte Lear, der aus thörichter Zärtlichkeit Alles weggegeben, wird wie ein herumſchweifender Bettler verſtoßen; die kindiſche Verſtandesſchwäche, der er ſchon nahe war, geht in den wildeſten Wahnſinn über, und als man ihn aus ſeiner ſchmählichen Verlaßenheit rettet, iſt es zu ſpät; kein Troſt der kindlichen Pflege und der treuen Freundſchaft kann mehr an ihm haften; ſeine körperlichen und geiſtigen Kräfte

ſind unheilbar zerrüttet, und ihm bleibt vom Leben nichts weiter übrig, als die Fähigkeit gränzenlos zu lieben und zu leiden. Welch ein Bild gewährt Lears Zuſammentreffen mit Edgar in der ſtürmiſchen Nacht in einer armſeligen Hütte! Edgar, ein Jüngling, iſt durch die Ränke ſeines Bruders und die Verblendung ſeines Vaters eben ſo tief von angeborner Hoheit herabgeſtoßen als Lear, er friſtet ſein Leben vor der Verfolgung, als ein von böſen Geiſtern geplagter Bettler verkleidet. Der Narr des Königs iſt, ungeachtet der freiwilligen Herabwürdigung, die ſein Stand vorausſetzt, nächſt Kent, Lears treueſter Begleiter und weiſeſter Rathgeber. Dieſer gutherzige Narr kleidet die Vernunft in ſeine buntſcheckige Tracht, der edelgeborne Bettler ſpielt den Wahnſinn, und beide, wenn ſie wirklich wären was ſie ſcheinen, würden noch beneidenswerth im Vergleich mit dem König ſein, der es fühlt, wie ein zerreißender Schmerz ſeine Vernunft zu überwältigen droht. Eben ſo erſchütternd iſt das Zuſammentreffen Edgars mit dem geblendeten Gloſter; es iſt unendlich rührend, wie der verſtoßne Sohn der Führer ſeines Vaters und immer noch unter der Verkleidung des Beſeßnen ſein guter Engel wird, der ihn durch einen ſinnreichen frommen Betrug vom verzweiflungsvollen Selbſtmorde rettet. Doch wer könnte alle die Zuſammenſtellungen und Lagen einzeln aufzählen, womit der Dichter die Gemüther beſtürmt? Ich will nur eine Bemerkung über den Bau des Ganzen machen. Die Geſchichte Lears und ſeiner Töchter ließ Shakſpeare ganz ſo, wie er ſie in einer fabelhaften Ueberlieferung vorfand, mit allen Zügen, welche die Einfalt der alten Zeit bezeugen. Aber von der Geſchichte Gloſters und ſeiner Söhne enthielt jene Ueberlieferung keine Spur, Shakſpeare hat ſie aus einer andern Dichtung geſchöpft und aus freiem Antriebe

hinzugefügt. Man hat dieß getadelt, als zerſtöre es die Einheit der Handlung. Allein Einheit iſt immer da, wenn alles Eingeflochtne zur Verwicklung und Auflöſung beiträgt. Und mit welcher ſinnreichen Kunſt greifen die beiden Haupttheile der Compoſition in einander! Gloſters Theilnahme an Lears Schickſal wird für ſeinen Sohn Edmund das Mittel ihn völlig zu ſtürzen, und giebt dem verſtoßnen Edgar Gelegenheit der Retter ſeines Vaters zu werden. Auf der andern Seite iſt Edmund thätig in Regans und Gonerills Sache, und die laſterhafte Leidenſchaft, die beide für ihn faßen, bringt ſie dahin, an einander und an ſich ſelbſt Gerechtigkeit auszuüben. Den dramatiſchen Bedingungen wäre alſo wohl hinreichend Genüge geleiſtet, doch das iſt das Geringſte: dieſe Zuſammenſtellung macht eigentlich die erhabene Schönheit des Werkes aus. Die beiden Fälle ſind ſich in der Hauptſache ähnlich: ein verblendeter Vater verkennt ſein ächtgeſinntes Kind, und die vorgezognen unnatürlichen Kinder vergelten es ihm durch Zerſtörung ſeines ganzen Glücks. Aber alle Umſtände ſind ſo verſchieden, daß dieſe Geſchichten, indem ſie auf das Herz gleichmäßig wirken, für die Einbildungskraft einen vollkommnen Gegenſatz bilden. Wenn Lear allein durch ſeine Töchter litte, ſo würde der Eindruck auf die freilich zerreißende Theilnahme an ſeinem Privat-Unglück beſchränkt ſein. Aber zwei ſo unerhörte Beiſpiele zu gleicher Zeit ſtellen ſich dar wie eine große Empörung in der ſittlichen Welt: das Gemälde wird rieſenhaft, und erregt ein Entſetzen, wie die Vorſtellung, daß die Himmels-Körper einmal aus ihren geordneten Bahnen treten könnten. Gewiſſermaßen um die Ehre der Menſchheit zu retten, erhält es Shakſpeare ſeinen Zuſchauern immer gegenwärtig, daß die Geſchichte in einer wüſten barbariſchen Zeit vorgehet: er

legt einen beſondern Nachdruck darauf; daß die damaligen Britten noch Heiden ſind, wiewohl er nicht alle übrigen Umſtände mit dieſer Annahme der Zeit gelehrt in Uebereinſtimmung geſetzt hat. Aus dieſem Geſichtspunkte müßen viele Rauhigkeiten im Ausdruck und in den Sitten beurtheilt werden, z. B. die unſittſame Art, wie Gloſter ſeinen Baſtard anerkennt, Kents Zank mit dem Haushofmeiſter, und vornehmlich die perſönlich ausgeübte Grauſamkeit des Herzogs Cornwall am Gloſter. Selbſt die Tugend des biedern Kent trägt das Gepräge eines eiſernen Zeitalters, wo ſich ſowohl im Guten als im Böſen eine ungebändigte Kraft offenbart. Dem Könige ſind nicht, unnützer Weiſe, große Eigenſchaften geliehen; der Dichter konnte über unſer Mitleiden mit ſeiner Lage gebieten, ohne zu verhehlen was er gethan um ſie ſich zuzuziehen. Lear iſt jähzornig, gebieteriſch und beinahe ſchon vor Alter kindiſch, als er ſeine jüngſte Tochter verſtößt, weil ſie in die heuchleriſchen Uebertreibungen ihrer Schweſtern nicht einſtimmt. Aber ein Herz zum Lieben hat er, das der innigſten Dankbarkeit empfänglich iſt, und noch aus der Verfinſterung ſeines Verſtandes brechen Strahlen eines hohen königlichen Sinnes hervor. Von Kordelias himmliſcher Seelenſchönheit, in ſo wenigen Worten ausgeſprochen, wage ich nicht zu reden: ſie darf nur mit Antigone zuſammen genannt werden. Man hat ihren Tod zu herbe gefunden, und das Stück wird in England mit der Veränderung aufgeführt, daß ſie ſiegreich und glücklich bleibt. Ich geſtehe es, ich begreiſe nicht, welche Vorſtellung von der Kunſt und dem dramatiſchen Zuſammenhange diejenigen haben, welche glauben, man könne einem Trauerſpiele nach Belieben einen doppelten Ausgang anpaſſen: einen traurigen für hartherzige Zuſchauer, und einen fröhlichen für weichgeſchaffne Seelen.

Nachdem Lear ſo Vieles überſtanden, kann er nur am Schmerz über Kordelias Tod auf eine tragiſche Art ſterben, und ſoll er gleichfalls gerettet werden und noch eine glückliche Zeit erleben, ſo verliert das Ganze ſeine Bedeutung. Zwar werden nach Shakſpeares Plan die Schuldigen ſämmtlich beſtraft; denn das Böſe zerſtört ſich ſelbſt; aber die hülfreichen Tugenden kommen überall zu ſpät, oder ziehen gegen die ſchlaue Thätigkeit der Bosheit den kürzern. Die Perſonen haben nur einen ſchwankenden Glauben an die Vorſehung, wie ihn Heiden haben mögen, und der Dichter zeigt uns eben, daß dieſer Glaube, um in ſeinem ganzen Umfange befeſtigt zu werden, einen weiteren Raum, als das düſtre Erdenleben, bedarf.

Dieſe fünf Trauerſpiele, über die ich ſo eben geſprochen habe, ſind verdientermaßen die berühmteſten unter Shakſpeares Werken. Beſonders in den drei letzten offenbart ſich ein beinahe übermenſchlicher Schwung des Genius: der Geiſt verliert ſich eben ſo ſehr in der Betrachtung aller Höhen und Tiefen die ſich darin finden, als der erſte Eindruck das Gefühl überwältigt. Indeſſen haben unter den hiſtoriſchen Schauſpielen einige eine tragiſche große Vollkommenheit, und alle glänzen durch eigenthümliche Vorzüge.

An den drei römiſchen Stücken, Coriolan, Julius Cäſar, und Antonius und Kleopatra, iſt beſonders die Enthaltſamkeit zu bewundern, womit Shakſpeare fremdartige Zuthaten und willkürliche Vorausſetzungen ausſchließt, und dennoch den Bedürfniſſen der Bühne Genüge leiſtet. Dieſe Schauſpiele ſind die Sache ſelbſt, und in der anſcheinenden Kunſtloſigkeit, die Geſchichte ganz ſo wiederzugeben, wie ſie ſich vorfindet, verbirgt ſich eine ungemeine Kunſt. Für jede hiſtoriſche Erſcheinung weiß Shakſpeare den poetiſchen Geſichts=

punkt auszumitteln, und einer aus dem unermeßlichen Ganzen der Weltgeſchichte ausgeſonderten Reihe von Begebenheiten, ohne etwas daran zu verändern, in ſich Einheit und Rundung zu geben. Das öffentliche Leben des alten Roms wird vor unſern Augen durch die großartigſte und freieſte dramatiſche Form aus ſeinem Grabe auferweckt, und Plutarchs Helden werden durch die beredteſte Poeſie verherrlicht.

Im Coriolan ſind die meiſten komiſchen Einmiſchungen, weil hier die vielköpfige Menge eine beträchtliche Rolle ſpielt, und wenn Shakſpeare das Volk als Maſſe in ſeinen blinden Bewegungen ſchildert, überläßt er ſich faſt immer ſeiner luſtigen Laune. Den Plebejern, die ihre Albernheit ſchon ſelbſt genug zur Schau tragen, iſt zum Ueberfluß noch der originelle alte Satiriker Menenius beigegeben. Es entſtehen hieraus drollige Scenen von ganz eigner Art, und die nur in einem ſolchen politiſchen Schauſpiele möglich ſind, z. B. wie Coriolan bei den geringen Bürgern, die er wegen ihrer Feigheit im Kriege verachtet, um das Conſulat werben ſoll, ſich aber, innerlich ergrimmt, nicht zu der herkömmlichen Demuth entſchließen kann, und ihnen dennoch ihre Stimmen abtrotzt.

Warum das Stück vom Julius Cäſar bis zum Falle des Brutus und Caſſius fortgeführt werden mußte, damit die Handlung vollſtändig würde, habe ich ſchon anderswo gezeigt.*) Cäſar iſt keineswegs der Held des Stückes, ſondern Brutus iſt es. Die liebenswürdige Schönheit dieſes Charakters, ſein gefühlvoller und patriotiſcher Heldenmuth iſt mit beſondrer Sorgfalt ausgeführt. Doch wird mit großer Feinheit angedeutet, wie Caſſius dem Brutus an ſelbſtändiger

---

*) S. oben S. 15.

Willenskraft und an Verſtand in Beurtheilung der menſchlichen Angelegenheiten überlegen iſt; wie dieſer wegen der Reinheit ſeines Gemüthes und ſeiner gewißenhaften Gerechtigkeitsliebe nicht zum Parteihaupte in einem ſchon ganz verderbten Staate taugt, und wie eigentlich ſeine Verſehen der Sache der Verſchwornen eine unglückliche Wendung geben. Man hat in der Rolle Cäſars einige Großſprechereien als unſchicklich getadelt. Allein da er nicht handelnd auftritt, ſo blieb nichts anders übrig, um einen Maßſtab ſeiner Größe zu geben, als der Eindruck, den er auf die Uebrigen macht, und ſeine eigne Zuverſicht zu ſich ſelbſt. An dieſer ließ es Cäſar freilich nicht fehlen, wie wir aus der Geſchichte und ſeinen eignen Schriften wißen; aber er äußerte ſie wohl mehr durch leiſe Verſpottung ſeiner Gegner, als in prahlhaften Reden. Für die theatraliſche Wirkung dieſes Schauſpiels iſt es ein Nachtheil, daß die letzten zwei Aufzüge gegen die erſten an äußerm Glanze und Bewegung etwas abfallen. Cäſars erſte Erſcheinung in einem feſtlichen Aufzuge, wo die Muſik inne hält und Alles ſchweigt, ſobald er ſpricht, und ſeine wenigen Worte wie Orakel aufgefaßt werden, iſt prächtig; die Verſchwörung iſt eine wahre Verſchwörung, die in verſtohlnen Unterredungen und im Dunkel der Nacht den Streich vorbereitet, der am hellen Tage ausgeführt werden und die Verfaßung der Welt verändern ſoll; das verwirrte Gedränge vor Cäſars Ermordung, die allgemeine Beſtürzung, ſelbſt der Thäter, nach der That iſt meiſterlich geſchildert; endlich mit dem Leichenbegängniß und der Rede des Antonius erreicht die Wirkung ihren höchſten Gipfel. Cäſars Schatten zeigt ſich mächtiger, ſeinen Fall zu rächen, als er ſelbſt es war, ihm vorzubeugen. Nachdem die äußerlich glänzende Größe des Eroberers und Weltbeherrſchers geſtürzt

worden, bleibt nur die innere Charaktergröße des Brutus und Caſſius übrig, um die Bühne und das Gemüth der Zuſchauer zu erfüllen: ſie ſtehen gewiſſermaßen einſam da, ihrem Namen gemäß, als die letzten Römer; und es ſetzt in lebhaftere Spannung, einen gewagten großen Entſchluß faßen, als die Folgen der That mit feſtem Heldenmuth ertragen zu ſehen.

Antonius und Kleopatra kann gewiſſermaßen als eine Fortſetzung des Julius Cäſar betrachtet werden: zwei Hauptcharaktere, der des Antonius und der des Auguſtus, ſind in beiden Stücken gleichmäßig durchgeführt. Antonius und Kleopatra iſt ein Schauſpiel von großem Umfange, der Gang iſt weniger einfach als im Julius Cäſar. Die Fülle und Mannichfaltigkeit der politiſchen und kriegeriſchen Vorfälle, welche die ſchließliche Vereinigung der dreigetheilten Welt des römiſchen Reiches unter einem einzigen Herrn herbeigeführt haben, war vielleicht zu groß, um ſie in Einem dramatiſchen Gemälde zu klarer Ueberſchauung zuſammen zu faßen. Das iſt eben die große Schwierigkeit des hiſtoriſchen Dramas, daß es zugleich ein gedrängter Auszug und eine lebendige Entfaltung der Geſchichte ſein muß: dieſe Schwierigkeit hat Shakſpeare meiſtens glücklich überwunden. Hier aber iſt manches, was im Hintergrunde vorgeht, nur ſo angedeutet, daß dabei eine vertraute Bekanntſchaft mit der Geſchichte vorausgeſetzt wird, und das Verſtändniß eines Kunſtwerkes ſollte doch immer von fremdem Unterrichte unabhängig ſein. Manche hiſtoriſch bedeutende Perſonen erſcheinen und verſchwinden im Vorübergehen; das Vorbereitende und Mitwirkende iſt nicht genugſam in Maſſen geſammelt, um den Blick nicht zu zerſtreuen. Die Hauptperſonen treten indeſſen durch Zeichnung und Farbe auf das nachdrücklichſte hervor,

und feßeln die Einbildungskraft. Im Antonius ſieht man ein Gemiſch von großen Eigenſchaften, Schwächen und Laſtern: gewaltthätigen Ehrgeiz und großmüthige Aufwallungen; Verſunkenheit in üppigen Genuß und edle Scham über ſeine eignen Verirrungen; Ermannungen zu würdigen Entſchlüßen, die immer wieder an den Verführungen eines Weibes ſcheitern. Es iſt Hercules in den Feßeln der Omphale, aus der fabelhaften Heldenzeit in die hiſtoriſche, und in römiſches Coſtum übertragen. Die buhleriſchen Künſte der Kleopatra ſind ohne Schonung dargelegt: auch ſie iſt ein zweideutiges Weſen, aus königlichem Stolz, weiblicher Eitelkeit, Wolluſt, Wankelmuth und wahrer Anhänglichkeit zuſammengeſetzt. Wiewohl ihre und des Antonius gegenſeitige Leidenſchaft ohne ſittliche Würde iſt, ſo erregt ſie doch die Theilnahme als eine unüberwindliche Bezauberung: ſie ſcheinen für einander geſchaffen zu ſein, weil Kleopatra eben ſo einzig durch ihre verführeriſchen Reize iſt, als Antonius durch den Glanz ſeiner Thaten. Da ſie für einander ſterben, verzeiht man ihnen für einander gelebt zu haben. Mit dem offnen und hingegebenen Charakter des Antonius contraſtiert die herzloſe Kleinlichkeit des Cäſar Octavianus vortrefflich, die Shakſpeare vollkommen durchſchaut hat, ohne ſich durch das Glück und den Ruhm des Auguſtus irre machen zu laßen.

Timon von Athen und Troilus und Creſſida ſind keine hiſtoriſchen Schauſpiele, aber man kann ſie auch eigentlich weder Trauerſpiele noch Luſtſpiele nennen. Durch die Wahl des Stoffes aus dem Alterthum haben ſie einige Verwandtſchaft mit den römiſchen Stücken; deswegen habe ich bis hieher verſpart, von ihnen zu reden.

Timon von Athen hat unter den Werken Shakſpeares am meiſten den Charakter der Satire, der lachenden in der

Schilderung der Schmeichler und Schmarotzer, der juvenaliſchen Satire des Unwillens in der Bitterkeit und den Verwünſchungen Timons über den Undank der falſchen Welt. Die Geſchichte iſt ſehr einfach behandelt, und theilt ſich beſtimmt in große Maſſen: im erſten Aufzug das Freudenleben Timons, ſeine großmüthige und gaſtfreie Verſchwendung, und der Zudrang jeder Art von Bewerbung um ihn her; im zweiten und dritten Aufzug ſeine Schuldennoth und die dadurch veranlaßte Prüfung der vermeinten Freunde, welche von ihnen ſämmtlich übel beſtanden wird; im vierten und fünften Timons Flucht in die Wildniß, ſeine menſchenfeindliche Schwermuth und ſein Tod. Das einzige, was man eine Epiſode nennen kann, iſt die Verbannung des Alkibiades und ſeine Rückkehr mit gewaffneter Hand. Indeſſen iſt es ebenfalls ein Beiſpiel von dem Undank eines Staates gegen ſeinen Vertheidiger, wie dort der Privatfreunde gegen ihren Wohlthäter. Und wie die Verdienſte des Feldherrn um ſeine Mitbürger mehr Charakterſtärke vorausſetzen, als die des großmüthigen Verſchwenders, ſo ſticht auch ihr Betragen gegen einander ab: Timon härmt ſich ſelber zu Tode, Alkibiades ſchafft ſich mit Gewalt das verlorne Anſehen wieder. Wenn der Dichter, wie billig, gegen den gewöhnlichen Weltlauf mit Timon Partei nimmt, ſo ſchont er auf der andern Seite dieſen auch nicht. Timon war ein Thor in ſeiner Güte, er iſt ein Wahnſinniger in ſeinem Unwillen: überall fehlt ihm die Weisheit, welche Maß zu halten lehrt. Wiewohl er die Wahrheit ſeiner ausſchweifenden Gefühle durch den Tod bewährt, und da er einen Schatz ausgräbt, den Reichthum von ſich ſtößt, der ihn wiederum aufzuſuchen ſcheint, ſo ſieht man doch deutlich genug, daß die Eitelkeit, immer einzig ſein zu wollen, an den beiden Rollen, die er ſpielt,

ſowohl an ſeiner freigebigen Selbſtvergeßenheit, als an ſeiner einſiedleriſchen Verſchloßenheit, einigen Antheil hat. Dieß kommt beſonders in der unvergleichlichen Scene zum Vorſchein, als der Cyniker Apemantus den Timon in der Wildniß beſucht. Sie haben eine Art Brodneid auf einander in Bezug auf das Gewerbe des Menſchenhaßes: der Cyniker wirft dem verarmten Reichen vor, nur aus Noth die Lebensart ergriffen zu haben, die er längſt aus freier Wahl führte, und Timon kann den Gedanken nicht ertragen, bloß ein Nachahmer des Cynikers zu ſein. Da bei dieſem Gegenſtande die Wirkung nur durch Häufung ähnlicher Züge erreicht werden konnte, ſo hat Shakſpeare in der Mannichfaltigkeit der Schattierungen einen bewundernswürdigen Verſtand aufgewendet. Welch ein vielſtimmiges Concert von Schmeicheleien und leeren Bezeugungen der Ergebenheit! Ungemein beluſtigend iſt es, wie die Bewerber, zerſtreut durch die zerrüttete Lage ihres Gönners, auf die Witterung eines neuen Glückes, das ihn betroffen, ſogleich wieder herzuſtrömen. In den Reden Timons nach ſeiner Enttäuſchung ſind alle feindſeligen Bilder der Sprache erſchöpft, es iſt ein Wörterbuch beredter Flüche.

Troïlus und Creſſida iſt das einzige Schauſpiel, welches Shakſpeare unaufgeführt hat drucken laßen. Es ſcheint, er wollte hier einmal, unbekümmert um theatraliſche Wirkung, der Feinheit ſeines eignen Witzes und der Neigung zu einer gewiſſen Hinterliſt in der Charakteriſtik Genüge leiſten. Das Ganze iſt eine durchgeführte Ironie auf die Krone aller Heldenſagen, den trojaniſchen Krieg. Die Verächtlichkeit ſeiner Urſache, die Schläfrigkeit und Uneinigkeit, womit er geführt worden, ſo daß die Belagerung Trojas zehn Jahre dauern konnte, werden durch die herrlichen Be-

ſchreibungen, die weiſen und ſinnreichen Sprüche, wovon Alles überfließt, und durch die hohe Einbildung der Helden von ſich ſelbſt und von einander nur in ein deſto helleres Licht geſetzt. Das Herrſcher-Anſehen des Agamemnon, die perſönlichen Kränkungen des Menelaus, die Erfahrenheit des Neſtor, die Schlauheit des Ulyſſes bewirken eben nichts; da ſie endlich einen Zweikampf des groben Prahlers Ajax mit Hektor veranſtaltet haben, will ſich dieſer nicht ernſtlich ſchlagen, weil Ajax ſein Vetter iſt. Achilles iſt am übelſten behandelt: nachdem er ſich lange in unthätigem Uebermuth geſpreizt, und als eine ſeiner würdige Geſellſchaft ſich den Therſites zum Luſtigmacher gewählt hat, überfällt er den Hektor, da dieſer gerade wehrlos iſt, und läßt ihn durch ſeine Myrmidonier erſchlagen. Bei dem allen ängſtige man ſich nicht, als wäre hierdurch ein großer Frevel an dem ehrwürdigen Homer begangen: nicht die Ilias hatte Shakſpeare vor Augen, ſondern die Ritterromane vom trojaniſchen Kriege, die aus dem Dares Phrygius hergefloßen ſind. Hier iſt auch der Liebeshandel des Troïlus und der Creſſida zu Hauſe, eine damals in England ſo volksmäßige Geſchichte, daß ihre Namen zum Sprichwort geworden waren, Troïlus für treue und betrogne Liebe, Creſſida für weibliche Falſchheit. Der Name des Vermittlers zwiſchen ihnen, des Pandarus, iſt ſogar in die engliſche Sprache übergegangen (a pander), um Leute zu bezeichnen, die unerfahrnen Perſonen beiderlei Geſchlechts ähnliche Dienſte widmen. Aeußerſt komiſch iſt die unendliche Bethulichkeit des höfiſchen Pandarus, die Liebenden zuſammenzubringen, die ſeiner gar nicht bedürfen, da Creſſida ſich genugſam ſelbſt verführt. Es iſt freilich etwas lüſtern, aber ſehr zierlich geſchildert, wie dieſe verrätheriſche Schöne durch Weigern lockt, und aus der jung-

fräulichen Sittſamkeit, die ſie vorgiebt, einen buhleriſchen Reiz zu machen weiß. Troïlus, das Muſter der Liebhaber, ſieht es geduldig an, wie ſeine Geliebte ein Verſtändniß mit dem Diomedes anknüpft. Er ſchwört zwar, ſich zu rächen, aber trotz ſeinem Ungeſtüm in der Schlacht des nächſten Tages, fügt er Niemanden Leides zu, und endigt mit gewaltigen Drohungen. Mit Einem Wort, Shakſpeare hat nicht gewollt, daß in dieſer Helden-Komödie, wo Alles durch ſeinen hergebrachten Ruhm und den Pomp der Poeſie auf Bewunderung Anſpruch zu machen ſcheint, irgendwo Raum für die Achtung und die Theilnahme übrig bleibe, wenn man etwa Hektors Charakter ausnimmt; aber in dieſem Doppelſinn der Darſtellung liegt eine auserleſene Unterhaltung.

Einunddreißigſte Vorleſung.

(Fortſetzung. Beurtheilung der einzelnen Werke Shakſpeares:) Die zehn aus der engliſchen Geſchichte geſchöpften Schauſpiele und Die luſtigen Weiber von Windſor.

Die aus der engliſchen Geſchichte geſchöpften Schauſpiele ſind zehn an der Zahl; eins der gehaltreichſten Werke Shakſpeares, und zum Theil aus ſeiner reifſten Zeit. Ich ſage mit Bedacht, eines ſeiner Werke; denn offenbar hat ſie der Dichter alle zu einem großen Ganzen zuſammengeordnet. es iſt gleichſam ein hiſtoriſches Heldengedicht in dramatiſcher Form, wovon die einzelnen Schauſpiele die Rhapſodien ausmachen. Die Hauptzüge der Begebenheiten ſind ſo treu aufgefaßt, ihre Urſachen und ſogar ihre geheimen Triebfedern ſind ſo lichtvoll durchſchaut, daß man daraus die Geſchichte nach der Wahrheit erlernen kann, während die lebendige Darſtellung ſie der Einbildungskraft unauslöſchlich einprägt. Allein dieſe Reihe von Schauſpielen iſt dazu gemacht, einen viel höheren und allgemeineren Unterricht zu ertheilen; ſie bietet für alle Zeiten gültige Beiſpiele vom politiſchen Weltlaufe dar. Dieſer Spiegel der Könige ſollte ein Handbuch junger Fürſten ſein: ſie können daraus die innere Würde

ihres angeſtammten Berufs kennen lernen, aber auch die Schwierigkeiten ihrer Lage, die Gefahren der Uſurpation, den unvermeidlichen Fall der Tyrannei, die ſich ſelbſt untergräbt, indem ſie ſich feſter gründen will; endlich die verderblichen Folgen von den Schwächen, Fehltritten und Verbrechen der Könige für ganze Nationen und auf mehrere Menſchenalter hinaus. Acht unter dieſen Schauſpielen, von Richard dem Zweiten bis zu Richard dem Dritten, ſchließen ſich durch ununterbrochne Zeitfolge an einander an, und umfaßen eine thatenvolle Periode der engliſchen Geſchichte von beinahe einem Jahrhundert. Die darin geſchilderten Begebenheiten erfolgen nicht bloß auf einander, ſondern ſie ſind auf das genaueſte unter ſich verkettet, und erſt mit Heinrichs des Siebenten Thronbeſteigung endigt der Kreißlauf von Empörungen, Parteiungen, auswärtigen und bürgerlichen Kriegen, der mit Richards des Zweiten Abſetzung begonnen hatte. Die verwahrloſte Regierung des zuletzt genannten Königs, und ſein ſchlechtes Betragen gegen ſeine eignen Verwandten zog ihm Bolingbrokes Empörung zu; jedoch war ſeine Entthronung durchaus widerrechtlich in der Form, und auf keinen Fall war Bolingbroke der wahre Thronerbe. Dieſer kluge Stifter des Hauſes Lancaſter genoß als Heinrich der Vierte die Früchte ſeiner That nicht in Ruhe: ſeine aufrühreriſchen Barone, dieſelben, die ihm zum Thron verholfen, machten ihm viel zu ſchaffen; auf der andern Seite war er eiferſüchtig auf die glänzenden Eigenſchaften ſeines Sohns, und dieß Mißtrauen, mehr als wirklich Neigung, bewog den Prinzen, ſich in ausſchweifende Geſellſchaft zu werfen, um allen Schein des Ehrgeizes zu vermeiden. Beides zuſammen macht den Inhalt der zwei Abtheilungen von Heinrich dem Vierten aus, die Unternehmungen der Miß-

vergnügten in den ernſthaften, die wilden Jugendſtreiche des Kronprinzen in den komiſchen Scenen. Als dieſer kriegeriſche Fürſt unter dem Namen Heinrichs des Fünften den Thron beſtieg, war er entſchloßen, ſein zweideutiges Erbrecht zu behaupten; er hielt auswärtige Eroberungen für das beſte Mittel, um innerlichen Unruhen vorzubeugen, und dieß veranlaßte den glorreichen aber in ſeinen Folgen mehr ſchädlichen als erſprießlichen Krieg mit Frankreich, welchen Shakſpeare in dem Schauſpiele von Heinrich dem Fünften verherrlicht hat. Der frühzeitige Tod dieſes Königs, die lange Minderjährigkeit Heinrichs des Sechſten, und ſeine fortwährende Unmündigkeit in der Regierungskunſt brachten das größte Unglück über England. Die Zwietracht unter den Regenten, und daraus entſprungene ſchlechte Verwaltung verſchuldete den Verluſt der franzöſiſchen Eroberungen; es fand ſich ein kühner Thronbewerber, deſſen Erbrecht unbeſtreitbar war, wenn man nicht annimmt, daß durch die Verjährung dreier Regierungen eine Uſurpation gültig werden könne. So entſtand die Fehde der Häuſer York und Lancaſter, die das Königreich viele Jahre hindurch verwüſtete und mit dem Siege des Hauſes York endigte. Alles dieß hat Shakſpeare in den drei Theilen Heinrichs des Sechſten dargeſtellt. Eduard der Vierte verkürzte ſein Leben durch üppigen Genuß und erfreute ſich des durch ſo viele grauſame Thaten erkauften Thrones nicht lange. Sein Bruder Richard, der an der Erhebung des Hauſes York großen Antheil genommen hatte, war mit der Regentſchaft nicht zufrieden, ſeine Herrſchſucht bahnte ihm durch heimliche und gewaltſame Verbrechen den Weg zum Throne; aber ſeine düſtre Tyrannei machte ihn zum Greuel des Volkes, und zog ihm den verdienten Untergang zu. Ihn beſiegte ein Abkömmling des königlichen

Hauſes, der von den Bürgerkriegen unbefleckt geblieben war, und was in ſeinem Erbrecht mangelhaft ſcheinen konnte, ergänzte ſein Verdienſt als Befreier des Vaterlandes von einem Ungeheuer. Mit Heinrichs des Siebenten Thronbeſteigung hebt eine neue Epoche der engliſchen Geſchichte an: der Fluch ſchien endlich entſühnt zu ſein, und ſo ſpät erſt endigte die Reihe von Uſurpationen, Empörungen und bürgerlichen Kriegen, alle urſprünglich durch den Leichtſinn veranlaßt, womit Richard der Zweite die Krone verſcherzt hatte.

Dieß iſt die unverkennbare Beziehung dieſer acht Schauſpiele auf einander, doch wurden ſie nicht in der chronologiſchen Ordnung entworfen. Die vier letzten dichtete Shakſpeare allem Anſehen nach zuerſt: von den drei Theilen Heinrichs des Sechſten iſt es ausgemacht, und Richard der Dritte iſt nicht bloß durch den Inhalt eine Fortſetzung von dieſen, ſondern auch ganz in demſelben Stil gearbeitet. Hierauf ging Shakſpeare bis auf Richard den Zweiten zurück, und fügte die zweite Reihe mit ſorgfältiger Kunſt an die erſte an. Die Trilogien der Alten haben uns ſchon ein Beiſpiel gegeben, daß es nicht unmöglich iſt, ein dramatiſches Ganzes vollſtändig zu ſchließen, und dennoch Hinweiſungen auf etwas Vorhergehendes und Nachfolgendes hineinzulegen. Auch endigen die meiſten dieſer Schauſpiele mit einem ganz beſtimmten Abſchnitte in der Geſchichte: Richard der Zweite mit der Ermordung dieſes Königs; der zweite Theil Heinrichs des Vierten mit der Thronbeſteigung ſeines Sohns; Heinrich der Fünfte mit dem Friedensſchluß mit Frankreich; der erſte Theil Heinrichs des Sechſten ebenfalls mit einem Friedensſchluß; der dritte mit Heinrichs Ermordung und Eduards Thronbeſteigung; Richard der Dritte mit ſeiner Niederlage und ſeinem Tode. Weniger befriedigend iſt der

erſte Theil Heinrichs des Vierten und der zweite Heinrichs des Sechſten abgerundet. Durch die Niederlage Percys war die Empörung der Großen nur zur Hälfte gedämpft, die auch in dem folgenden Theile des Stückes fortgeſetzt wird. Eben ſo wenig war Yorks Sieg bei St. Alban ein entſcheidender Vorfall in dem Kriege der beiden Häuſer. Ueber dieſe dramatiſche Unvollkommenheit, wenn man es ſo nennen will, hat ſich Shakſpeare um weit bedeutenderer Vortheile willen hinausgeſetzt. Das Gemälde des bürgerlichen Krieges war zu groß und furchtbar reich für ein einziges Schauſpiel, und doch bot die ununterbrochene Reihe der Begebenheiten keinen bequemeren Ruhepunkt dar. Heinrichs des Vierten Regierung hätte allerdings in Einem Stücke umfaßt werden können; aber ſie hatte zu wenig tragiſches Intereſſe, und zu wenig hiſtoriſchen Glanz, um in einer durchgehends ernſthaften Behandlung anziehend zu ſein; Shakſpeare hat alſo den komiſchen Charakteren, die zum Gefolge des Prinzen Heinrich gehören, die freieſte Entwickelung gegeben, und dieſes beſtändige Zwiſchenſpiel der politiſchen Ereigniſſe nimmt die Hälfte des Raums ein.

Die beiden übrigen Schauſpiele aus der engliſchen Geſchichte ſind chronologiſch von dieſer Reihe getrennt: König Johann regierte beinahe zwei Jahrhunderte vor Richard dem Zweiten, und zwiſchen Richard den Dritten und Heinrich den Achten fällt die lange Regierung Heinrichs des Siebenten, die Shakſpeare mit Recht, als keiner dramatiſchen Behandlung empfänglich, übergieng. Indeſſen kann man dieſe Schauſpiele gewiſſermaßen als den Prolog und den Epilog der zuſammengehörigen acht anſehen. Im König Johann ſind ſchon alle die politiſchen und nationalen Motive angegeben, die in den folgenden Stücken eine ſo große Rolle ſpielen:

Kriege und Friedensſchlüße mit Frankreich; eine Uſurpation und die tyranniſchen Thaten, die ſie nach ſich zieht; der Einfluß der Geiſtlichkeit, die Parteiungen der Großen. Heinrich der Achte hingegen zeigt uns den Uebergang in ein anderes Zeitalter: die Politik des neueren Europa, ein verfeinertes Hofleben unter einem wollüſtigen Monarchen, den gefährlichen Stand der Günſtlinge, die ſelbſt geſtürzt werden, nachdem ſie Andere haben ſtürzen helfen, mit Einem Wort, den Deſpotiſmus unter glimpflicheren Formen, aber nicht weniger ungerecht und grauſam. Durch die Prophezeiung bei Eliſabeths Geburt hat Shakſpeare ſein großes Gedicht über die engliſche Geſchichte des Mittelalters gewiſſermaßen bis auf ſeine eigne Zeit heruntergeführt, wenigſtens ſo weit, als ſich ſo neue Begebenheiten noch mit Sicherheit behandeln ließen. Vermuthlich hat er dieſe beiden Schauſpiele, König Johann *) und Heinrich den Achten, in der angegebenen Abſicht ſpäter zu den übrigen hinzugedichtet.

Im König Johann ſind die politiſchen und kriegeriſchen Vorfälle mit feierlichem Pomp ausgeſtattet, eben weil ſie wenig wahre Größe haben. Die Falſchheit und Selbſtſucht der Fürſten redet im Stil der Manifeſte: conventionelle Würde iſt am unentbehrlichſten, wo es an perſönlicher fehlt. Der Baſtard Faulconbridge iſt der geiſtreiche Dolmetſcher dieſer Sprache; er verſpottet die geheimen Triebfedern der Politik, ohne ſie zu mißbilligen, denn er geſteht ſich ſelber ein, daß er ſein Glück durch ähnliche Mittel zu

*) Nämlich das in die Sammlung ſeiner Werke aufgenommne Stück dieſes Namens. Es giebt einen älteren König Johann in zwei Theilen, wovon jenes eine Umarbeitung iſt: vielleicht ein Jugendwerk Shakſpeares, wiewohl von den engliſchen Kritikern bisher nicht dafür anerkannt. Siehe den Anhang.

machen ſucht und will lieber zu den Betrügern als zu den Betrogenen gehören, da nach ſeiner Anſicht der Weltlauf keine andre Wahl zuläßt. Sein Rechtshandel mit ſeinem Bruder über die Erbſchaft ſeines angeblichen Vaters, wodurch er am Hofe ſeine Anerkennung als natürlicher Sohn des ritterlichſten Königs von England, Richard Löwenherz, bewirkt, bildet ein ſehr unterhaltendes und originales Vorſpiel im Stücke ſelbſt. Mitten unter ſo vielen Verkleidungen der wirklichen Geſinnungen und nicht gefühlten Aeußerungen macht es einen deſto tieferen Eindruck, wenn uns der Dichter die menſchliche Natur ohne Hülle zeigt, und tiefe Blicke in das Innre der Gemüther werfen läßt. Die kurze Scene, wo Johann den Hubert auffordert, ſeinen jungen Nebenbuhler um den Beſitz des Thrones, Arthur, aus dem Wege zu räumen, iſt ein unübertreffliches Meiſterſtück: der ſcheue Verbrecher wagt ſelbſt kaum zu ſagen was er dem andern zu thun zumuthet. Der zarte und liebenswürdige Prinz Arthur wird ein Opfer gewißenloſen Ehrgeizes: ſein Schickſal erregt die innigſte Theilnahme. Als Hubert ihn mit einem glühenden Eiſen zu blenden droht und durch ſeine Bitten erweicht wird, würde das Mitleiden faſt zu ſchmerzlich fallen, wenn es nicht durch die Anmuth der kindlichen Reden Arthurs verſüßt würde. Conſtantias mütterliche Verzweiflung über die Gefangennehmung ihres Sohnes iſt ebenfalls von der höchſten Schönheit; und ſelbſt die letzten Augenblicke Johanns, eines ungerechten und ſchwachen Fürſten, den man weder achten noch bewundern kann, ſind ſo geſchildert, daß ſie den Unwillen gegen ihn auslöſchen, und mit ernſten Betrachtungen über die willkürlichen Vergehungen und das unvermeidliche Looß der Sterblichen erfüllen.

In Richard dem Zweiten zeigt uns Shakſpeare eine

edle königliche Natur, zuerſt durch Leichtſinn und die Verirrungen einer ungezähmten Jugend verdunkelt, dann durch das Unglück geläutert und in höherem Glanze verklärt. Als er ſich ſelbſt der Liebe und Ehrerbietung ſeiner Unterthanen verluſtig gemacht hat, im Begriff auch des Thrones verluſtig zu werden, da fühlt er mit ſchmerzlicher Begeiſterung den erhabenen Beruf der Königswürde, und ihre über perſönliches Verdienſt und wandelbare Veranſtaltungen hinausgehenden Vorrechte. Nachdem die irdiſche Krone von ſeinem Haupte gefallen iſt, erſcheint er erſt recht als ein König, deſſen angebornen Adel keine Erniedrigung vernichten kann. Dieß fühlt ein armer Reitknecht: es empört ihn, daß ſeines Herrn Lieblingspferd den ſtolzen Bolingbroke bei ſeinem Krönungszuge getragen, er ſucht den gefangenen König im Kerker auf, und beſchämt ſo die abtrünnigen Großen. Der politiſche Hergang der Abſetzung iſt mit außerordentlicher Weltkenntniß dargeſtellt: wie die Ebbe des Glücks auf der einen Seite, und deſſen ſchwellende Fluth auf der andern Alles mit ſich fortreißt; wie Bolingbroke ſchon als König handelt, und ſeine Anhänger ſich auch gegen ihn ſo benehmen, als wäre er es wirklich, während er immer noch vorgiebt, er komme bloß, um ſein Erbrecht und die Abſtellung der Mißbräuche mit gewaffneter Hand zu fordern. Die Uſurpation iſt längſt vollbracht, ehe das Wort ausgeſprochen und die Sache öffentlich anerkannt wird. Der alte Johann von Gaunt iſt ein Muſter ritterlicher Biederkeit: er ſteht da wie ein Pfeiler der Vorzeit, die er überlebt hat. Sein Sohn Heinrich der Vierte war ihm durchaus unähnlich: dieſer Charakter iſt in den drei Stücken, worin er erſcheint, vortrefflich gehalten. Man ſieht darin ein Gemiſch von Härte, Mäßigung und Klugheit, das in der That hinreichte, ihn auf

dem gewaltſam erworbenen Thron zu befeſtigen: aber ohne Offenheit, ohne wahre Herzlichkeit, und edler Aufwallungen unfähig, konnte er ſeine Regierung ſo wenig beliebt machen, daß man ſogar den verſtoßenen Richard zurückwünſchte.

Der erſte Theil Heinrichs des Vierten glänzt in den ernſthaften Scenen beſonders durch die Entgegenſtellung zweier jungen Helden, des Prinzen Heinrichs und Percys, mit dem charakteriſtiſchen Namen Heißſporn. Alle Liebenswürdigkeit und Anmuth iſt freilich auf Seiten des Prinzen: wie vertraut er ſich auch mit ſchlechter Geſellſchaft macht, ſo kann man ihn doch nie damit verwechſeln, das Unedle berührt ihn, ohne ihn zu beflecken, und ſeine wildeſten Streiche erſcheinen bloß als eine witzige Schalkheit, wodurch ſich ſein ſtrebender Geiſt wegen einer gezwungenen Unthätigkeit Luft macht; denn bei der erſten Gelegenheit, die ihn aus dieſem Rauſch des Leichtſinns weckt, zeichnet er ſich ohne Anſtrengung auf das ritterlichſte aus. Percys ungeſtüme Tapferkeit iſt nicht ohne eine Beimiſchung von rauhen Sitten, von Uebermuth und knabenhaftem Starrſinn; aber dieſe Fehler, die ihm einen frühen Untergang bereiten, können das herrliche Bild ſeiner edlen Jugend nicht entſtellen; man wird von ſeinem Feuer hingerißen, indem man ihn tadelt. Warum eine ſo furchtbare Empörung gegen einen nicht beliebten und eigentlich unrechtmäßigen Fürſten mißlang, hat Shakſpeare vortrefflich entwickelt: die abergläubiſchen Einbildungen Glendowers von ſich ſelbſt, die Weichlichkeit des jungen Mortimer, die Unbändigkeit Percys, die keinem vorſichtigen Rath Gehör giebt, die Unentſchlüßigkeit ſeiner ältern Freunde, der Mangel an Einheit der Triebfedern und des Plans, ſind mit feinen jedoch unverkennbaren Zügen charakteriſiert. Nachdem Percy vom Schauplatze abgetreten, iſt freilich der Glanz der

Unternehmung dahin: es bleiben nur untergeordnete Theilnehmer an der Empörung übrig, die von Heinrich dem Vierten mehr durch Politik, als durch Kriegsthaten unterjocht werden. Dieſe Magerkeit des Stoffes zu überwinden, hat Shakſpeare in dem zweiten Theile des Schauſpiels große Kunſt aufwenden müßen, da er ſich niemals erlaubte, die Geſchichte willkürlich zu ſchmücken, mehr als es die dramatiſche Form unumgänglich forderte. Verwirrte Nachrichten vom Schlachtfelde eröffnen das Stück: der gewaltige Eindruck vom Falle Percys, deſſen Name und Ruf recht dazu geſchaffen war, das Feldgeſchrei eines kühnen Unternehmens zu ſein, macht ihn gewiſſermaßen nach ſeinem Tode zur mithandelnden Perſon. In den letzten Aufzügen beſchäftigen uns die Gewißensbiße des kranken Königs, ſeine Bekümmerniſſe über die Aufführung des Kronprinzen, und die Aufklärung des Mißverſtändniſſes zwiſchen Vater und Sohn, welche einige rührende Scenen veranlaßen. Alles dieſes würde indeſſen nicht hinreichen die Bühne zu füllen, wenn die ernſthaften Begebenheiten nicht durch ein Luſtſpiel unterbrochen würden, das durch beide Theile des Schauſpiels fortläuft, von Zeit zu Zeit durch neue Figuren bereichert wird, und am Schluße des Ganzen ebenfalls erſt ſeine Kataſtrophe hat, wie nämlich Heinrich der Fünfte ſogleich nach ſeiner Thronbeſteigung die Gefährten ſeiner jugendlichen Ausſchweifungen, die ſich große Gunſt von ihm verſprechen, in die gebührende Ferne verweiſt.

Falſtaff iſt der Gipfel von Shakſpeares komiſcher Erfindungskraft. Er hat dieſen Charakter in drei Schauſpielen in immer neuen Lagen durchgeführt, ohne ſich zu erſchöpfen; die Figur iſt ſo beſtimmt und individuell gezeichnet, daß ſie ſchon dem bloßen Leſer den Eindruck einer ganz perſönlichen

Bekanntſchaft gewährt. Falſtaff iſt der angenehmſte und unterhaltendſte Taugenichts, der je geſchildert worden. Seine verächtlichen Eigenſchaften werden nicht verkleidet: alt und dabei lüſtern und liederlich; übermäßig wohlbeleibt und immer darauf bedacht, ſich durch Speiſe und Trank und Schlaf zu pflegen; beſtändig in Schulden und wenig gewißenhaft in der Wahl der Mittel um ſich Geld zu verſchaffen; ein feiger Soldat und ein lügenhafter Prahler; ein Schmeichler und eine böſe Zunge hinter dem Rücken ſeiner Freunde, erregt er dennoch niemals Unwillen. Man ſieht, daß ſeine zärtliche Beſorgniß für ihn ſelbſt ohne alle Beimiſchung von Tücke gegen Andre iſt; nur in der behaglichen Ruhe ſeiner Sinnlichkeit will er nicht geſtört werden, und dieſe erkauft er durch die Geſchäftigkeit ſeines Verſtandes. Immer aufgeräumt und guter Laune, immer bereit Andre zum beſten zu haben und über ſich ſelbſt Spaß zu verſtehen, ſo daß er mit Recht von ſich rühmt, er ſei nicht bloß witzig, ſondern veranlaße auch Andre es zu ſein, iſt er ein vortrefflicher Geſellſchafter des jugendlichen Müßigganges und Leichtſinns. Unter einem unbeholfnen Aeußern verbirgt er einen äußerſt gewandten Geiſt: er weiß geſchickt einzulenken, ſobald ſeine gewagten Späße anfangen zu mißfallen; er unterſcheidet mit Scharfſinn die Perſonen, wo er ſich um Gunſt bewerben muß, und die, bei welchen er ſich eine vertrauliche Ueberlegenheit anmaßen darf. Er iſt ſo überzeugt, daß die Rolle, die er ſpielt, nur unter dem Deckmantel des Witzes durchſchlüpfen kann, daß er auch ſich ſelbſt gegenüber niemals ganz ernſthaft iſt, und ſeinen Lebenswandel, ſeine Verhältniſſe zu Andern und ſeine ſinnliche Philoſophie auf eine luſtige Weiſe einkleidet. Man ſehe nur ſeine unvergleichlichen Selbſtgeſpräche über die Ehre, über den Einfluß

des Weines auf die Tapferkeit, ſeine Beſchreibungen von dem bettelhaften Geſindel, das er zum Kriege angeworben, vom Friedensrichter Schaal, u. ſ. w. Falſtaff hat einen ganzen Hof ergötzlicher Caricaturen um ſich her, die nach einander auftreten, ohne ihn je zu verdunkeln. Das Abenteuer, wie der Prinz, als Räuber verkleidet, ihm ſeinen eben gewonnenen Raub wieder abnimmt; wie beide gegenſeitig die Rolle des Königs und des Kronprinzen ſpielen; Falſtaffs Betragen im Kriege; ſeine Rekruten-Aushebung; ſeine Gönnerſchaft gegen den Friedensrichter, womit es nachher ein ſo übles Ende nimmt: dieß alles bildet eine Reihe eben ſo luſtiger als fein charakteriſtiſcher Scenen von der originellſten Art, die gerade nur in einem ſolchen hiſtoriſchen Schauſpiele ſtattfinden konnten, wie dieſes iſt.

Verſchiedne der komiſchen Rollen aus Heinrich dem Vierten ſind in den Luſtigen Weibern von Windſor fortgeſetzt. Dieß Stück ſoll Shakſpeare vermöge einer Aufforde-derung der Königin Eliſabeth gedichtet haben, welche den Charakter Falſtaffs bewunderte, und ihn noch einmal, und zwar verliebt angebracht zu ſehen wünſchte. (Zuverläßig weiß man, daß dieſes Stück vor der Königin aufgeführt werden. Manche örtliche Schilderungen von Windſor, und eine Anſpielung, wodurch der Orden des Hoſenbandes ſehr dichteriſch verherrlicht wird, machen es glaublich, daß das Schauſpiel beſtimmt war, zuerſt auf dem Schloße zu Windſor gegeben zu werden, wo der Orden ſeinen Kapitelſaal hat. vielleicht bei Gelegenheit eines Ordensfeſtes.) Verliebt konnte nun Falſtaff zwar eigentlich nicht ſein, aber er konnte es aus andern Abſichten vorgeben, und ſich allenfalls einbilden, man wäre in ihn verliebt. Er macht hier als Glücksritter zwei Frauen zugleich den Hof, die ſich verabreden, ihm ſcheinbar

Gehör zu geben, um einen erlaubten Scherz mit ihm zu treiben. Die ganze Anlage der Intrigue iſt daher aus dem gewöhnlichen Kreiße des Luſtſpiels genommen, jedoch ſehr reich und künſtlich mit einem andern Liebeshandel zuſammengewebt. Der Umſtand, den man in Molieres Schule der Frauen ſo ſehr bewundert hat, daß ein Eiferſüchtiger zum beſtändigen Vertrauten der Fortſchritte ſeines Nebenbuhlers gemacht wird, findet ſich ſchon hier, und zwar viel wahrſcheinlicher eingeleitet. Doch möchte ich nicht dafür einſtehen, daß ihn Shakſpeare erfunden: dergleichen muß man beinahe als komiſches Gemeingut betrachten; Alles kommt dabei auf Feinheit und Laune in der Ausführung an. Daß Falſtaff ſo wiederholt in die Falle geht, läßt ſeinen Verſtand in einem weniger vortheilhaften Lichte erſcheinen, als in den vorhergehenden Stücken; allein man wird es nicht unwahrſcheinlich finden, ſobald man die erſte Bethörung zugiebt, worauf das ganze Stück gebaut iſt, daß er nämlich eine Leidenſchaft einflößen zu können glaubt. Dieß verleitet ihn, bei ſeinem Alter, ſeiner Korpulenz und ſeiner Abneigung vor Unbequemlichkeiten und Gefahren, ſich auf eine Unternehmung einzulaßen, wozu die Kühnheit und Behendigkeit der Jugend gehört, was dann unendlich luſtige Lagen veranlaßt. Unter allen Stücken Shakſpeares nähert ſich dieſes am meiſten der Gattung des reinen Luſtſpiels: es ſpielt ganz in damaligen engliſchen Sitten und bezieht ſich auf häusliche Verhältniſſe, faſt alle Charaktere ſind komiſch, und der Dialog, ein paar kurze Liebesſcenen ausgenommen, iſt in Proſa geſchrieben. Aber man ſieht, daß Shakſpeare den Grundſatz hatte, keine ſeiner Compoſitionen als eine bloße Nachahmung der proſaiſchen Welt, ohne poetiſchen Schmuck zu laßen: er hat den Schluß des Luſtſpiels durch eine wunderbare Ein-

miſchung gehoben, die an eben dem Orte zu Hauſe iſt, wo es vermuthlich zuerſt aufgeführt ward. Ein Volks-Aberglaube wird zu einer phantaſtiſchen Myſtification Falſtaffs benutzt; er muß, als das in den Waldungen von Windſor umgehende Geſpenſt eines Jägers mit Hirſchgeweihen verkleidet, ſeine ſchalkhafte Geliebte erwarten; in dieſer Tracht überraſcht ihn ein Chor von Knaben und Mädchen, die ebenfalls als Elfen verlarvt, der Dichterſage gemäß, ihre nächtlichen Tänze halten, und ihn unter zierlichen Geſängen ängſtigen. Dieſes Gaukelſpiel iſt Falſtaffs letzte Beſchämung, und zugleich wird die Auflöſung des zweiten Liebeshandels auf eine ſinnreiche Art daran geknüpft.

König Heinrich der Fünfte iſt in der engliſchen Geſchichte ſichtbar Shakſpeares Lieblingsheld: er ſchildert ihn mit allen ritterlichen und königlichen Tugenden begabt, offen, bieder, leutſelig, und zwiſchen gefährlich ruhmvollen Thaten immer noch geneigt zu einer unſchuldigen Neckerei als Erinnerung an ſeine Jugend. Indeſſen war es nicht ohne große Schwierigkeit, ſeinen Lebenslauf ſeit ſeiner Thronbeſteigung auf die Bühne zu bringen. Die Eroberungen in Frankreich waren die einzige ausgezeichnete Begebenheit ſeiner Regierung, und der Krieg iſt weit mehr ein epiſcher, als ein dramatiſcher Gegenſtand. Denn wo die Menſchen in Maſſe gegen einander wirken, iſt der Schein der Zufälligkeit nie ganz zu vermeiden, und das Drama ſoll uns Entſcheidungen zeigen, die aus den gegenſeitigen Verhältniſſen der Perſonen, aus ihren Charakteren und Leidenſchaften mit einer gewiſſen Nothwendigkeit hervorgehn. Zwar kommen ſchon in einigen griechiſchen Tragödien Kämpfe und Schlachten vor, das heißt die Vorbereitungen dazu und deren Erfolge; und in hiſtoriſchen Schauſpielen iſt der Krieg, dieſe ultima ratio regum,

durchaus nicht auszuſchließen. Jedoch muß er, wenn drama=tiſches Intereſſe da ſein ſoll, nur Mittel zu etwas Anderm und nicht letzter Zweck und Inhalt des Ganzen ſein. So dienen z. B. im Macbeth die Schlachten, die gleich zu Anfange berichtet werden, nur dazu, Macbeths Ruhm zu erhöhen und ſeinen Ehrgeiz anzufeuern, und die Kämpfe, welche der Zuſchauer gegen den Schluß vor ſeinen Augen ſieht, führen den Fall des Tyrannen herbei. Eben ſo iſt es in den römiſchen Stücken, in den meiſten aus der engliſchen Geſchichte, und überall, wo Shakſpeare den Krieg in einer dramatiſchen Verknüpfung angebracht hat. Mit großer Einſicht in das Weſen ſeiner Kunſt ſchildert er das Kriegsglück nicht wie eine blinde Gottheit, die willkürlich bald dieſen, bald jenen begünſtigt; ohne in das Einzelne der Kriegskunſt einzugehn, das er doch auch zuweilen berührt, läßt er den Erfolg aus den Eigenſchaften der Feldherrn und aus deren Einfluße auf die Gemüther der Krieger im voraus vermuthen; zuweilen ſtellt er den Ausgang in das Licht einer höhern Fügung, ohne doch unſern Wunderglauben in Anſpruch zu nehmen: das Bewußtſein einer gerechten Sache und Vertrauen auf den Schutz des Himmels macht die Einen unverzagt, während die Ahndung eines auf ihrem Unternehmen ruhenden Fluchs die Andern niederſchlägt*). Zu dem letzten Mittel, den Ausgang des Krieges dramatiſch zu

*) Mit gleicher Weisheit hat Aeſchylus in der ganz kriegeriſchen Tragödie Die Sieben vor Thebe den thebaniſchen Häuptern Vorſicht, Entſchloßenheit, Gegenwart des Geiſtes, ihren Gegnern übermüthige Verwegenheit zugetheilt. Auch endigen alle Kämpfe glücklich für jene, bis auf den zwiſchen Eteokles und Polynikes. Der väterliche Fluch und die daraus entſpringende Verblendung reißt die Brüder zu dem unnatürlichen Zweikampfe hin, worin ſie beide einer durch

machen, war in Heinrich dem Fünften keine Veranlaßung; des erſten hat ſich Shakſpeare mit beſonderer Sorgfalt bedient. Er ſchildert mit den lebhafteſten Farben vor der Schlacht bei Azincourt die leichtſinnige Ungeduld der franzöſiſchen Heerführer nach dem Augenblick des Gefechtes, der ihnen unfehlbar der Augenblick des Sieges zu ſein ſcheint; auf der andern Seite die Beklommenheit des engliſchen Königs und ſeines Heeres über ihre verzweiflungsvolle Lage, gepaart mit dem feſten Entſchluße, wenigſtens mit Ehren zu unterliegen. Er benutzt dieß zur Entgegenſtellung des franzöſiſchen und engliſchen Nationalcharakters überhaupt, die freilich parteiiſch für ſeine Nation ausfällt, wie es einem Dichter erlaubt iſt, und vollends wenn er ſich auf einen ſo glorreichen Beweisgrund ſtützen kann, als jene ewig denkwürdige Schlacht war. Er hat die allgemeinen Begebenheiten des Krieges mit einer Fülle individuell charakteriſtiſcher, zum Theil ſogar komiſcher Züge umgeben. Ein ſchwerfälliger Schotte, ein hitziger Irländer, ein wohlmeinender, ehrenfeſter, aber pedantiſcher Walliſer, alle in ihrer eigenthümlichen Mundart redend, machen es anſchaulich, wie Heinrichs kriegeriſcher Genius nicht bloß die Engländer, ſondern auch die übrigen Nationen der beiden Inſeln, die unter ſeinem Scepter noch nicht vollkommen vereinigt oder ihm gar nicht unterwürfig waren, mit ſich fortriß. Einige nichtsnutzige Geſellen aus Falſtaffs Gefolge befinden ſich im Troß des Heeres, und geben Anlaß, Heinrichs ſtrenge Kriegszucht zu bewähren, oder werden ſonſt auf

---

die Hand des andern fallen. S. Th. I. S. 106. Aber für Shakſpeare war das Beiſpiel dieſes alten Meiſters nicht zugänglich, und in der That bedurfte er es auch nicht.

ſchimpfliche Art nach Hauſe geſchickt. Aber alle dieſe Mannichfaltigkeit ſchien dem Dichter noch nicht hinreichend, ein Schauſpiel zu beleben, deſſen Gegenſtand eine Eroberung iſt. Er hat deswegen zu Anfange jedes Aufzuges einen Prolog (nach der damaligen Kunſtſprache ‚Chorus‘) hinzugefügt. Dieſe Prologe, welche epiſche Pracht und Feierlichkeit mit lyriſchem Schwunge vereinigen, und worunter beſonders die Beſchreibung der beiden Feldlager vor der Schlacht bei Azincourt ein bewundernswürdiges Nachtſtück iſt, ſollen dem Zuſchauer beſtändig vergegenwärtigen, daß die eigentliche Größe der geſchilderten Thaten auf einer engen Schaubühne nicht entfaltet werden könne, ſie ſollen ſeine Einbildungskraft auffordern, die mangelhafte Darſtellung zu ergänzen. Da der Stoff nicht recht dramatiſch war, ſo iſt Shakſpeare auch in der Form lieber über die Gränzen der Gattung hinausgegangen, und hat als ein dichteriſcher Herold beſungen, was er nicht ſichtbar machen konnte, als daß er durch beſchreibende, den Perſonen ſelbſt in den Mund gelegte Erzählungen den Gang der Handlung hätte lähmen ſollen. Das Eingeſtändniß des Dichters, daß „vier bis fünf ſchartige Rapiere „zu einem lächerlichen Gefecht übel angeordnet, den Namen „Azincourt nur mißzieren können“ (eine Bedenklichkeit, worüber er ſich doch in Anſehung ſo mancher großen Schlachten, unter andern der bei Philippi hinweggeſetzt hat), führt uns hier natürlich auf die Frage, in wie fern die Vorſtellung von Kriegen und Schlachten auf der Bühne überhaupt ſchicklich und rathſam ſein kann. Die Griechen haben ſie ſich durchgängig unterſagt: da ihre ganze theatraliſche Darſtellung auf großartige Würde gieng, ſo wäre es ihnen unleidlich geweſen, daneben eine ſchwache und kleinliche Nachahmung des Unerreichbaren zu ſehen. Bei ihnen werden alſo alle

Gefechte bloß berichtet. Durchaus verſchieden war der Grundſatz der romantiſchen Schauſpieldichter: ihre wunderbaren Gemälde waren unendlich größer als ihre theatraliſchen Mittel der ſichtbaren Ausführung; ſie mußten überall auf die willfährige Einbildungskraft der Zuſchauer rechnen, und durften es alſo auch in dieſem Stücke. Es iſt allerdings lächerlich, wenn eine Handvoll ungeſchickter Streiter in pappnen Rüſtungen durch einige Degen, womit, wie man deutlich ſieht, ſie ſich wohl hüten, einander das mindeſte Leid zuzufügen, das Schickſal mächtiger Reiche entſcheiden ſollen. Allein das entgegengeſetzte Aeußerſte iſt noch weit ſchlimmer. Wenn es nun wirklich gelingt, das Getümmel einer großen Feldſchlacht, die Erſtürmung einer Feſtung und dergleichen einigermaßen täuſchend vor die Augen zu bringen, ſo iſt die Gewalt dieſer ſinnlichen Eindrücke ſo groß, daß ſie den Zuſchauer der Aufmerkſamkeit unfähig machen, welche ein dichteriſches Kunſtwerk erfordert; und das Weſentliche wird unter dem Zubehör erdrückt. Beſonders lehrt die Erfahrung, daß, wenn man Gefechte der Reiterei anbringt, die Menſchen neben den vierfüßigen Schauſpielern bald zu Nebenperſonen werden *). Glücklicher Weiſe war zu Shakſpeares Zeit die Kunſt noch nicht erfunden, die ſchwankenden Bretter der Bühne zur Reitbahn zu machen. Er ermahnt die Zuſchauer in dem erſten Prologe zu Heinrich dem Fünften:

Wenn wir von Pferden ſprechen, denkt, ihr ſeht ſie
Die ſtolzen Hufe in die Erde drücken.

*) Die Griechen haben zwar Pferde auf die tragiſche Bühne gebracht, aber nur bei feierlichen Aufzügen, nicht in der wilden Unordnung eines Gefechtes. Agamemnon und Pallas kommen bei'm Aeſchylus auf einem vierſpännigen Wagen angefahren. Freilich waren ihre Theater auch nach einem andern Maßſtabe gebaut, als die unſrigen.

Wenn Richard der Dritte jenen berühmten Ausruf thut:

Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für'n Pferd!

ſo iſt es freilich widerſprechend, daß man ihn vorher und nachher beſtändig zu Fuße fechten ſieht. Indeſſen iſt es vielleicht beßer, daß der Dichter und Schauſpieler durch hinreißende Eindrücke dieß vergeßen mache, als ſich durch buchſtäbliche Richtigkeit äußern Störungen auszuſetzen. Bei allen den erwähnten Nachtheilen haben Shakſpeare und einige ſpaniſche Dichter aus der unmittelbaren Vergegenwärtigung des Krieges ſo große Schönheiten gezogen, daß ich nicht wünſchen kann, ſie hätten ſich deren enthalten. Ein heutiger Schauſpieldirektor wird dabei einen Mittelweg einzuſchlagen haben: er muß beſonders ſeine Kunſt darauf richten, daß dasjenige, was er zeigt, nur als einzelne Gruppen eines unüberſehbaren Gemäldes erſcheine: er muß die Zuſchauer überzeugen, daß die Hauptſache hinter der Bühne vorgeht, wozu nähere oder entferntere Kriegsmuſik und Waffengeklirr ganz leichte Mittel ſind.

So ſehr Shakſpeare Heinrichs franzöſiſche Eroberungen verherrlicht, ſo hat er doch nicht unterlaßen, nach ſeiner Weiſe über die geheimen Triebfedern dieſes Unternehmens Winke zu geben. Heinrich bedurfte auswärtige Kriege, um ſich auf dem Thron zu befeſtigen; die Geiſtlichkeit wünſchte ihn ebenfalls auswärts zu beſchäftigen, und erbot ſich zu reichen Geldbeiträgen, um eine Verordnung abzuwenden, die ſie um die Hälfte ihrer Einkünfte gebracht hätte. Seine gelehrten Biſchöfe ſind alſo eben ſo bereitwillig, ihm ſein unwiderſprechliches Recht an die Krone Frankreichs zu beweiſen, als er es iſt, ſein Gewißen durch ſie beruhigen zu laßen. Der Beweis wird daraus geführt, daß das ſaliſche Geſetz für die Thronfolge in Frankreich nicht gelten könne,

noch jemals gegolten habe, und er iſt bündiger und einleuchtender abgehandelt, als Manifeſte gewöhnlich zu ſein pflegen. Nach ruhmvollen Kämpfen wollte Heinrich ſeine Eroberungen durch die Vermählung mit einer franzöſiſchen Prinzeſſin ſichern; alles, was hierauf Bezug hat, iſt in dem Schauſpiele ironiſch gemeint. Die Frucht dieſer Verbindung, von welcher ſich zwei Nationen eine ſo ſchöne Zukunft verſprachen, war eben jener ſchwache Heinrich der Sechſte, unter welchem Alles ſo kläglich verloren gieng. Man glaube daher ja nicht, es ſei ohne Wißen und Willen des Dichters geſchehen, daß ihm ein Heldenſchauſpiel unter den Händen zum Luſtſpiel wird, und nach Art der Luſtſpiele mit einer Convenienz-Heirat endigt.

Die drei Theile Heinrichs des Sechſten ſind, wie ich ſchon bemerkt habe, weit früher gedichtet, als die vorhergehenden Stücke. Shakſpeares Wahl fiel zuerſt auf dieſe an Unglück und Gräueln jeder Art ſo reiche Epoche der engliſchen Geſchichte, weil das Pathetiſche natürlich einem jugendlichen Dichtergeiſt angemeßner iſt als das Charakteriſtiſche. Wir finden hier noch nicht die ganze Reife ſeines Genius, wohl aber deſſen ganze Kraft. Sorglos über den ſcheinbaren Unzuſammenhang des Gleichzeitigen, hält er ſich wenig mit Vorbereiten und Entwickeln auf: alle Figuren treten raſch nach einander hervor, und kündigen ſich nachdrücklich ſelbſt ſo an, wie man ſie erkennen ſoll; von Scenen, deren Wirkung ſchon erſchütternd genug iſt, um die Kataſtrophe einer weniger umfaßenden Anlage zu ſein, reißt uns der Dichter zu immer ſchrecklicheren Kataſtrophen fort. Der erſte Theil enthält nur den Anfang der Parteiung der weißen und rothen Roſe, unter welchen blühenden Feldzeichen nachher ſo blutige Thaten verübt wurden; die wechſelnden

Erfolge des Krieges in Frankreich erfüllen hauptſächlich die Bühne. Die wunderbare Schutzheldin ihres Vaterlandes, Jeanne d'Arc, hat Shakſpeare als Engländer parteiiſch geſchildert: doch läßt er es zu Anfange zweifelhaft, ob ſie nicht wirklich eine himmliſche Sendung hat; ſie erſcheint in der reinen Glorie jungfräulichen Heldenmuthes; ſie gewinnt, und dieſer Umſtand iſt von der Erfindung des Dichters, durch ihre übernatürliche Beredſamkeit den Herzog von Burgund für die franzöſiſche Sache; nachher, durch Eitelkeit und Wolluſt verderbt, nimmt ſie zu hölliſchen Geiſtern ihre Zuflucht, und geht ſchmählich zu Grunde. Ihr gegenüber ſteht Talbot, ein rauher eiſerner Krieger, der um ſo inniger rührt, da man ihn im Augenblicke einer unvermeidlichen Todesgefahr bloß um die Rettung ſeines Sohnes zärtlich beſorgt ſieht, der eben unter ſeinen Augen die erſten Waffenthaten verrichtet. Nachdem ſich Talbot vergeblich aufgeopfert hat, und die Jungfrau von Orleans in die Hände der Engländer gefallen iſt, gehen die franzöſiſchen Provinzen durch eine unpolitiſche Vermählung vollends verloren, und damit endigt das Stück. Das Geſpräch zwiſchen dem bejahrten Mortimer im Gefängniß, und Richard Plantagenet, dem nachherigen Herzog von York, enthält die Expoſition der Anſprüche des letzteren auf den Thron; für ſich allein betrachtet iſt ſie eine ſchöne tragiſche Elegie.

Im zweiten Theile ſtechen beſonders hervor: die Ermordung des biedern Protektors Gloſter und ihre Folgen; der Tod des Kardinals Beaufort; der Abſchied der Königin von ihrem Günſtlinge Suffolk, und ſein Tod durch die Hand wilder Seeräuber; dann der Aufruhr, den Hans Cade unter einem angenommenen Namen auf Anſtiften des Herzogs von York erregte. Die kurze Scene, wie Heinrich der Sechſte

den Kardinal Beaufort, den ſein Gewißen wegen der Ermordung Gloſters quält, an ſeinem Todbette beſucht, iſt über alles Lob erhaben. Hat je ein andrer Dichter auf eine ſo erſchütternde Art am Ausgange dieſes Lebens den Vorhang der Ewigkeit weggezogen? Und dennoch iſt es nicht bloß Grauſen, was uns erfüllt, ſondern eine feierliche Rührung: Fluch und Segen ſtehen dicht neben einander; der fromme König iſt das Bild der himmliſchen Gnade, die ſich noch in den letzten Augenblicken um den Sünder bemüht, ob er ihrer etwa empfänglich wäre. Die ehebrecheriſche Leidenſchaft der Königin Margaretha und Suffolks hat Shakſpeare mit tragiſcher Würde bekleidet, und alle unedlen Nebenbegriffe entfernt. Ohne die Verbrechen zu beſchönigen, deren beide ſchuldig ſind, ohne die Mißbilligung dieſer frevelhaften Liebe aufzuheben, erregt er dennoch durch die zauberiſche Gewalt des Ausdrucks Theilnahme an ihrem Schmerz. In dem Aufruhr des Cade hat er das Betragen eines pöbelhaften Demagogen, die furchtbare Lächerlichkeit des anarchiſchen Taumels unter dem Volke mit einer ſo ergreifenden Wahrheit geſchildert, daß man glauben ſollte, er wäre Augenzeuge mancher Begebenheiten unſers Zeitalters geweſen, die man aus Unkunde der Geſchichte für beiſpiellos hielt.

Der bürgerliche Krieg hebt im zweiten Theile nur an, im dritten entfaltet er ſeine ganze verderbliche Wuth. Das Gemälde wird immer düſtrer, und ſcheint zuletzt mehr mit Blut als mit Farben gemalt zu ſein. Man ſieht mit Entſetzen, wie Grimm den Grimm, Rache die Rache entzündet, und unter der Zerreißung aller Bande der menſchlichen Geſellſchaft ſelbſt edle Naturen ſich zur Grauſamkeit abhärten. Der bitterſte Hohn wird den Unglücklichen zu Theil: keiner gewährt ſeinem Feinde das Mitleiden, deſſen er bald ſelbſt

bedürfen wird. Ihre Partei wird allen Familie, Vaterland, Religion: die einzige Triebfeder ihres Handelns. Da York, deſſen Ehrgeiz mit edlen Eigenſchaften gepaart iſt, frühzeitig umkommt, ſo gilt es bei dem ganzen Streite nur, entweder einen unfähigen König zu behaupten, oder einen üppigen König auf den Thron zu ſetzen, der den theuer erkauften Beſitz durch ausſchweifenden Genuß verkürzt. Dafür verſchwendet der berühmte und großmüthige Warwick ſein ritterliches Leben; Clifford rächt den Tod ſeines Vaters mit blutdürſtiger kindlicher Liebe; und Richard übt ſich für die Erhebung ſeines Bruders in jenen ſchwarzen Thaten, die bald zu ſeiner eignen Größe den Weg bahnen ſollen. Mitten in der allgemeinen Zerrüttung, die er ſchuldlos veranlaßt hat, ſteht König Heinrich wie ein kraftloſes Heiligenbild, an deſſen Wunderthätigkeit Niemand glaubt: er kann die verübten Gräuel nur beſeufzen und beweinen. Jedoch iſt dieſem frommen Könige in ſeiner Einfalt die Gabe der Weiſſagung verliehen: im Augenblick ſeines Todes am Schluße dieſes großen Trauerſpiels prophezeit er ein noch entſetzlicheres, womit die Zukunft ſchwanger geht; ein Trauerſpiel, worin die Ränke kaltblütiger Bosheit herrſchen, ſo wie in jenem die Thaten ergrimmter Wuth.

Die Rolle Richards des Dritten iſt durch vortreffliche Schauſpieler in England ſehr berühmt geworden, und dieß hat natürlich auf die Bewunderung des Stückes ſelbſt zurückgewirkt: denn viele Leſer Shakſpeares mögen wohl gute Dolmetſcher des Dichters auf der Bühne nöthig haben, um ihn recht zu begreifen. Dieſe Bewunderung iſt auf alle Weiſe gegründet, nur kann ich nicht umhin es ungerecht zu finden, wenn man die drei Theile Heinrichs des Sechſten gegen Richard den Dritten zurückſetzt. Dieſe vier Schau=

ſpiele ſind ohne Zweifel unmittelbar nach einander geſchrieben, wie ihre Aehnlichkeit im Stil und im Geiſt der Behandlung beweiſet; das letzte wird in den vorhergehenden beſtimmt angekündigt, und iſt wiederum voller Zurückweiſungen auf jene: dieſelben Abſichten gehen durch die ganze Reihe hin, mit Einem Worte, alle zuſammen machen nur ein einziges Werk aus. Selbſt die tiefe Charakteriſtik Richards iſt keineswegs ein ausſchließender Vorzug des von ihm benannten Stücks: ſein Charakter iſt in den beiden letzten Theilen Heinrichs des Sechſten ſehr beſtimmt angelegt; ja ſeine erſten Reden laßen beinahe ſchon das Schlimmſte von ihm ahnden. Er lauert ſeitwärts wie eine ſchwarze Gewitterwolke am Horizont, die allmälich näher rückt, und erſt wann ſie über den Häuptern der Menſchen ſteht, den lange in ſich gehegten Zunder der Verwüſtung ausſchüttet. Zwei der bedeutendſten Monologe Richards, und welche die größten Aufſchlüße über ſeine Gemüthsverfaßung geben, finden ſich im letzten Theile Heinrichs des Sechſten. Leidenſchaften blenden über den Werth und die Rechtmäßigkeit der Handlungen, wozu ſie antreiben, aber die Bosheit kann ihr eignes Weſen nicht verkennen: Richard, ſo wie Jago, iſt ein Böſewicht mit vollem Bewußtſein. Daß ſie dieß in Worten ausſprechen, iſt vielleicht nicht in der Natur: allein der Dichter hat das Recht, in Selbſtgeſprächen den verborgenſten Gedanken eine Stimme zu leihen, ſonſt wäre die Form des Monologs überhaupt verwerflich *). Richards Mißgeſtalt iſt der Ausdruck ſeiner

*) Ausgemacht unnatürlich iſt es, was doch in ſo vielen Trauerſpielen geſchieht, wenn ſich Jemand gegen ſeinen Vertrauten ſelbſt für einen Böſewicht erklärt. Er wird ſeine Denkart kund geben, aber nicht unter verdammenden Namen, ſondern als etwas, das ſich von ſelbſt verſteht, und von dem Andern ebenfalls gebilligt wird.

innern Tücke, und vielleicht zum Theil deren Wirkung: denn welche Häßlichkeit würde nicht durch Wohlwollen und Offenheit gemildert? Er hingegen betrachtet ſie als eine gehäßige Verwahrloſung der Natur, die ihn berechtige, an der menſchlichen Geſellſchaft, wovon er dadurch ausgeſchloßen ſei, ſeine Rache zu nehmen. Daher dieſe erhabnen Zeilen:

> Graubärte nennen's göttlich, dieß Wort ‚Liebe‘;
> Es wohn' in Menſchen, die einander gleichen,
> Und nicht in mir: ich bin ich ſelbſt allein.

Die Bosheit iſt nichts anders, als ein mit Vorſatz gewißenloſer Egoiſmus; dennoch kann ſie ſich der Form der Sittlichkeit nie ganz entledigen, weil dieſe das Geſetz aller denkenden Weſen iſt, ſie muß ſuchen ihre verkehrte Handlungsweiſe auf Grundſätze zu bringen. Wiewohl Richard die Schwärze ſeines Gemüths und ſeineölliſche Sendung gar wohl erkennt, ſucht er ſich doch durch einen Trugſchluß vor ſich ſelbſt zu rechtfertigen: das Glück geliebt zu werden, ſei ihm verſagt; was bleibe ihm übrig, als das Glück zu herrſchen? Alles was ihm dabei im Wege ſtehe, müße weggeräumt werden. Jener Neid auf den Genuß der Liebe iſt am Richard um ſo natürlicher, da ſein Bruder Eduard, der überdieß die Krone vor ihm voraus hatte, von ausgezeichnet edler und ſchöner Bildung und ein faſt unwiderſtehlicher Eroberer weiblicher Herzen war. Ungeachtet ſeiner vorgeblichen Entſagung ſetzt Richard ſeine höchſte Eitelkeit darein, den Frauen, wo nicht durch ſeine Geſtalt, wenigſtens durch einſchmeichelnde Reden gefallen und ſie für ſich gewinnen zu können. Shakſpeare zeigt uns hier mit ſeinem gewöhnlichen Scharfblick, wie die menſchliche Natur, auch wenn ſie im Guten oder im Böſen ſchon ganz entſchieden iſt, nebenher noch kleinlichen Schwachheiten unterliegt. Richards liebſte

Unterhaltung iſt, über Andre zu ſpotten, und er beſitzt außerordentlich viel ſatiriſchen Witz. Er ſchätzt im Grunde alle Menſchen gering, weil er ſich getraut ſie zu überliſten, ſie mögen ſeine Werkzeuge oder Gegner ſein. In der Heuchelei bedient er ſich vorzugsweiſe der religiöſen Formen, gleichſam aus einem Gelüſt, dasjenige im Dienſt der Hölle zu entweihen, deſſen Segnungen er innerlich abgeſchworen hat.

So viel über die Hauptzüge von Richards Charakter. Das nach ihm benannte Schauſpiel umfaßt noch die letzte Hälfte von Eduards des Vierten Regierung, im Ganzen einen Zeitraum von acht Jahren. Es ſtellt alle Machinationen dar, wodurch Richard auf den Thron gelangte, und ſeine Thaten, um ſich darauf zu behaupten, was ihm aber nur zwei Jahre hindurch gelang. Nach Shakſpeares Abſicht ſollte in dieſem Trauerſpiel mehr das Schrecken als das Mitleiden vorwalten: er iſt pathetiſchen Scenen, die ihm zu Gebote ſtanden, eher aus dem Wege gegangen, als daß er ſie geſucht hätte. Unter den Opfern von Richards Herrſchſucht wird der einzige Clarence auf der Bühne umgebracht: ſein Traum erregt ein tiefes Grauſen, und bewährt die Allmacht der Phantaſie des Dichters; ſein Geſpräch mit den Mördern iſt erſchütternd; aber Clarence hatte durch frühere Verbrechen ſeinen Tod verdient, wiewohl nicht von Seiten ſeiner Brüder. Die unſchuldigſten und reinſten Opfer ſind die beiden Prinzen: man ſieht ſie nur wenig, und ihre Ermordung wird bloß erzählt. Anna verſchwindet, ohne daß man weiter etwas von ihr erfährt: ſie hat eine faſt unglaubliche Schwäche bewieſen, indem ſie ſich mit dem Mörder ihres Gatten vermählt. Lord Rivers und die übrigen Freunde der Königin haben zu ſehr bloße Nebenrollen, um lebhafte Theilnahme zu erregen; Haſtings macht ſich durch den Triumph über den

Fall ſeiner Feinde alles Mitleides verluſtig; Buckingham iſt der Helfershelfer des Tyrannen, der ihn nachher dem Beil des Henkers überantwortet. Im Hintergrunde ſteht die verwittwete Königin Margaretha, als die Furie der Vergangenheit, die den Fluch über die Zukunft hervorruft. Jedes Unglück, das ihre Verfolger einander zufügen, iſt Labſal für ihr rachedurſtendes Herz. Mit ihrer prophetiſchen Stimme vereinigen ſich von Zeit zu Zeit andre weibliche Stimmen der Wehklage und Verwünſchung. Aber Richard iſt die Seele oder vielmehr der Dämon des ganzen Trauerſpiels. Er erfüllt ſein zuvor gethanes Verſprechen, den mörderiſchen Macchiavell in die Schule zu ſenden. Neben dem gleichförmigen Abſcheu, den er einflößt, beſchäftigt er auf das mannichfaltigſte durch ſeine tiefe Verſtellungskunſt, ſeinen Witz, ſeine Klugheit, ſeine Gegenwart des Geiſtes, ſeine raſche Thätigkeit und ſeinen Muth. Er ficht zuletzt gegen Richmond wie ein Verzweifelter, und ſtirbt den ehrenvollen Tod der Helden auf dem Schlachtfelde. Dieſen hiſtoriſchen Ausgang konnte Shakſpeare nicht ändern, und doch befriedigt er keinesweges das ſittliche Gefühl, wie Leſſing bei Gelegenheit eines deutſchen Trauerſpiels über denſelben Gegenſtand ſehr richtig bemerkt. Wie hat nun Shakſpeare dieſe Schwierigkeit gelöſt? Durch eine wunderwürdige Erfindung öffnet er eine Ausſicht in die andre Welt, und zeigt uns Richard in ſeinen letzten Augenblicken ſchon mit dem Stempel der Verwerfung gebrandmarkt. Man ſieht Richard und Richmond in der Nacht vor dem Treffen in ihren Zelten ſchlafen; die Geiſter der von dem Tyrannen Hingewürgten ſteigen nach einander auf, und wenden ſich zu ihm mit ihrem Fluch, zu ſeinem Gegner mit ihrem Segen. Dieſe Erſcheinungen ſind eigentlich nur die ſichtbar gemachten Träume

der beiden Heerführer. Es iſt freilich der ſinnlichen Wahrſcheinlichkeit zuwider, daß ihre Zelte nur durch einen ſo kleinen Raum getrennt ſind; aber Shakſpeare durfte auf poetiſche Zuſchauer rechnen, welche bereit waren, die Breite der Bühne für die Entfernung zwiſchen zwei Heerlagern gelten zu laßen, wenn durch dieſe Vergünſtigung ſo erhabne Schönheiten erkauft wurden, wie dieſe Reihe von Geſichten und das Selbſtgeſpräch Richards bei ſeinem Erwachen. Die Kataſtrophe Richards des Dritten iſt in Anſehung der äußerlichen Begebenheiten der des Macbeth ſehr ähnlich: man vergleiche die durchgängige Verſchiedenheit der Behandlung, um ſich zu überzeugen, daß Shakſpeare die poetiſche Gerechtigkeit im ächten Sinne des Wortes, wo es nämlich die Offenbarung des unſichtbaren Segens oder Fluches, der auf menſchlichen Geſinnungen und Thaten ruht, auf das Genaueſte beobachtet hat.

Wiewohl die vier letzten Stücke der hiſtoriſchen Reihe ſpätere Begebenheiten ſchildern, ſo haben doch die Schauſpiele von Heinrich dem Vierten und Fünften im Coſtum und Ton einen weit moderneren Anſtrich. Dieß rührt zum Theil von den vielen komiſchen Scenen her; denn das Komiſche muß immer nicht nur in nationalen, ſondern in gleichzeitigen Sitten gegründet ſein. Shakſpeare ſcheint es aber auch in dem ernſthaften Theile beabſichtet zu haben. Blutige Staatsveränderungen und Zerrüttungen bürgerlicher Kriege erſcheinen der Nachwelt als ein Rückfall in einen früheren ungebildeteren Zuſtand der Geſellſchaft, oder ſie ſind auch wirklich von einem ſolchen Rückfall in ungebändigte Wildheit begleitet. Wenn alſo der Hang eines noch jugendlichen Dichtergeiſtes, ſeinen Gegenſtand in eine wunderbare Ferne zu rücken, auf den Stil Einfluß gehabt hat, worin Heinrich

Fall ſeiner Feinde alles Mitleides verluſtig; Buckingham iſt der Helfershelfer des Tyrannen, der ihn nachher dem Beil des Henkers überantwortet. Im Hintergrunde ſteht die verwittwete Königin Margaretha, als die Furie der Vergangenheit, die den Fluch über die Zukunft hervorruft. Jedes Unglück, das ihre Verfolger einander zufügen, iſt Labſal für ihr racheburſtendes Herz. Mit ihrer prophetiſchen Stimme vereinigen ſich von Zeit zu Zeit andre weibliche Stimmen der Wehklage und Verwünſchung. Aber Richard iſt die Seele oder vielmehr der Dämon des ganzen Trauerſpiels. Er erfüllt ſein zuvor gethanes Verſprechen, den mörderiſchen Macchiavell in die Schule zu ſenden. Neben dem gleichförmigen Abſcheu, den er einflößt, beſchäftigt er auf das mannichfaltigſte durch ſeine tiefe Verſtellungskunſt, ſeinen Witz, ſeine Klugheit, ſeine Gegenwart des Geiſtes, ſeine raſche Thätigkeit und ſeinen Muth. Er ficht zuletzt gegen Richmond wie ein Verzweifelter, und ſtirbt den ehrenvollen Tod der Helden auf dem Schlachtfelde. Dieſen hiſtoriſchen Ausgang konnte Shakſpeare nicht ändern, und doch befriedigt er keinesweges das ſittliche Gefühl, wie Leſſing bei Gelegenheit eines deutſchen Trauerſpiels über denſelben Gegenſtand ſehr richtig bemerkt. Wie hat nun Shakſpeare dieſe Schwierigkeit gelöſt? Durch eine wunderwürdige Erfindung öffnet er eine Ausſicht in die andre Welt, und zeigt uns Richard in ſeinen letzten Augenblicken ſchon mit dem Stempel der Verwerfung gebrandmarkt. Man ſieht Richard und Richmond in der Nacht vor dem Treffen in ihren Zelten ſchlafen; die Geiſter der von dem Tyrannen Hingewürgten ſteigen nach einander auf, und wenden ſich zu ihm mit ihrem Fluch, zu ſeinem Gegner mit ihrem Segen. Dieſe Erſcheinungen ſind eigentlich nur die ſichtbar gemachten Träume

der beiden Heerführer. Es iſt freilich der ſinnlichen Wahrſcheinlichkeit zuwider, daß ihre Zelte nur durch einen ſo kleinen Raum getrennt ſind; aber Shakſpeare durfte auf poetiſche Zuſchauer rechnen, welche bereit waren, die Breite der Bühne für die Entfernung zwiſchen zwei Heerlagern gelten zu laßen, wenn durch dieſe Vergünſtigung ſo erhabne Schönheiten erkauft wurden, wie dieſe Reihe von Geſichten und das Selbſtgeſpräch Richards bei ſeinem Erwachen. Die Kataſtrophe Richards des Dritten iſt in Anſehung der äußerlichen Begebenheiten der des Macbeth ſehr ähnlich: man vergleiche die durchgängige Verſchiedenheit der Behandlung, um ſich zu überzeugen, daß Shakſpeare die poetiſche Gerechtigkeit im ächten Sinne des Wortes, wo es nämlich die Offenbarung des unſichtbaren Segens oder Fluches, der auf menſchlichen Geſinnungen und Thaten ruht, auf das Genaueſte beobachtet hat.

Wiewohl die vier letzten Stücke der hiſtoriſchen Reihe ſpätere Begebenheiten ſchildern, ſo haben doch die Schauſpiele von Heinrich dem Vierten und Fünften im Coſtum und Ton einen weit moderneren Anſtrich. Dieß rührt zum Theil von den vielen komiſchen Scenen her; denn das Komiſche muß immer nicht nur in nationalen, ſondern in gleichzeitigen Sitten gegründet ſein. Shakſpeare ſcheint es aber auch in dem ernſthaften Theile beabſichtet zu haben. Blutige Staatsveränderungen und Zerrüttungen bürgerlicher Kriege erſcheinen der Nachwelt als ein Rückfall in einen früheren ungebildeteren Zuſtand der Geſellſchaft, oder ſie ſind auch wirklich von einem ſolchen Rückfall in ungebändigte Wildheit begleitet. Wenn alſo der Hang eines noch jugendlichen Dichtergeiſtes, ſeinen Gegenſtand in eine wunderbare Ferne zu rücken, auf den Stil Einfluß gehabt hat, worin Heinrich

der Sechſte und Richard der Dritte gehalten ſind, ſo hat Shakſpearen ſein Inſtinkt richtig geleitet. Wie es dem Heldengedicht eigen iſt, die vergangnen Menſchengeſchlechter als koloſſal an körperlicher und Willenskraft zu ſchildern, ſo machen in dieſen Schauſpielen die Stimmen eines Talbot, eines Warwick, eines Clifford und Andrer den Eindruck, als ob man die Trompete auswärtiger oder bürgerlicher Kriege vernähme. Der Streit der Häuſer York und Lancaſter war das letzte Aufbrauſen der Feudal-Unabhängigkeit: denn es war die Sache der Großen und nicht des Volkes, welches nur durch jene in die Parteiung mit hineingezogen wurde. Nachher verſchwand der Einzelne in dem Ganzen, und niemand konnte mehr ſo wie Warwick ein Königmacher ſein. Shakſpeare war ein eben ſo tiefer Geſchichtſchreiber als Dichter; wenn man ſeinen Heinrich den Achten mit den vorhergehenden Stücken vergleicht, ſo wird es anſchaulich, wie die engliſche Nation während der langen ruhigen und ökonomiſchen Regierung Heinrichs des Siebenten, ſei es durch die von den Bürgerkriegen zurückgebliebne Erſchöpfung, oder durch allgemeinere europäiſche Einwirkungen, aus der kräftigen Verwirrung des Mittelalters plötzlich zur geordneten Zahmheit der neueren Zeit übergegangen war. Heinrich der Achte hat deswegen ein etwas proſaiſches Anſehen, denn Shakſpeare unterwarf ſich als Künſtler immer der Beſchaffenheit ſeines Stoffes. Wenn unter ſeinen Werken andre an Schwung der Phantaſie, an Nachdruck des Pathos und der Charaktere weit über dieſes hervorragen, ſo hat man dagegen Gelegenheit, hier die Feinheit ſeines Verſtandes und ſeine vollkommne Kenntniß des Hofes und der Welt zu bewundern. Welche Geſchicklichkeit gehörte dazu, vor den Augen der Königin ſo bedenkliche und ihre Perſon ſo nahe berüh-

rende Gegenſtände öffentlich vorzuſtellen, ohne doch der Wahrheit zu nahe zu treten! (Aus Allem erhellet, daß Heinrich der Achte noch bei Lebzeiten der Eliſabeth geſchrieben worden. Man weiß, daß Ben Jonſon unter König Jakobs Regierung das Stück mit vermehrtem Pomp wieder auf die Bühne gebracht und ſich erlaubt hat, einige Veränderungen und Zuſätze zu machen. Ohne Zweifel rührt die Prophezeiung auf Jakob den Erſten von Ben Jonſon her: ſie hätte der Eliſabeth nur mißfallen können, und iſt ſo übel eingefugt, daß man ſie gleich als ein fremdes Einſchiebſel erkennt.) Er hat den tyranniſchen König für die Einſichtsvollen ganz ſo entlarvt, wie er wirklich war: hochmüthig und ſtarrſinnig, wollüſtig und gefühllos, ausſchweifend in ſeinen Gunſtbezeugungen, und rachſüchtig unter Vorwänden der Gerechtigkeit; und dennoch iſt die Schilderung ſo gehalten, daß eine Tochter ſie für vortheilhaft nehmen konnte. Eliſabeths rechtmäßige Geburt beruhte auf der Ungültigkeit der erſten Vermählung Heinrichs, und Shakſpeare hat die Verhandlungen über ſeine Scheidung von Katharina von Arragon in ein ſehr zweideutiges Licht geſtellt. Man ſieht deutlich, daß Heinrichs Gewißens-Scrupel nichts anders ſind, als die Schönheit der Anna Boleyn. Katharina iſt eigentlich die Heldin des Stücks: ſie erregt die innigſte Theilnahme durch ihre Tugend, ihr wehrloſes Unglück, ihren ſanften, aber feſten Widerſtand, und ihre würdige Reſignation. Nächſt ihr macht der Fall des Kardinal Wolſey den Hauptinhalt aus. Heinrichs ganze Regierung eignete ſich nicht zu einer dramatiſchen Behandlung. Es wäre nur eine Wiederholung derſelben Auftritte geweſen: die Verſtoßung oder gar Hinrichtung ſeiner Frauen, und der Fall ſeiner geſchätzteſten Diener in eine Ungnade, welcher gewöhnlich die Todesſtrafe auf dem Fuße

folgte. Von allem, was Heinrichs Lebenslauf bezeichnet, hat Shakſpeare hinlängliche Proben gegeben. Aber da an der Stelle, wo er abbricht, eigentlich kein Abſchnitt in der Geſchichte iſt, ſo muß man es ihm ſchon verzeihen, daß er uns eine Schmeichelei gegen die große Eliſabeth für eine glückliche Auflöſung giebt. Das Stück endigt mit der allgemeinen Freude über die Geburt dieſer Prinzeſſin, und mit Weiſſagungen der Glückſeligkeit, die ſie künftig genießen oder verbreiten ſollte. Nur durch eine ſolche Wendung konnte die gewagte Freimüthigkeit der übrigen Darſtellung geſichert werden: Shakſpeare täuſchte ſich ſelbſt gewiß nicht über dieſes theatraliſche Blendwerk. Der wahre Schluß iſt Katharinas Tod, den er daher auch gegen die Zeitordnung früher geſtellt hat.

Somit hätte ich nun alle unbezweifelt ächten dramatiſchen Werke Shakſpeares durchgegangen. Ich habe mich dabei möglichſt aller unbeſtimmten Lobpreiſungen enthalten, welche bloß ein Mißverhältniß zwiſchen dem Gefühl und der Fähigkeit, es auszudrücken, beweiſen. Vielen werden obige Bemerkungen für den Zweck und Plan dieſer Vorleſungen vielleicht zu weitläuftig, Andern werden ſie unbefriedigend dünken. Mir genügt es, wenn ſie die Leſer, die noch nicht mit dem Dichter vertraut ſind, in den rechten Geſichtspunkt ſtellen und ein gründliches Verſtändniß vorbereiten, und wenn ſie die Kenner an einige der Gedanken erinnern, die ſie ſchon ſelbſt gehabt haben.

Anhang.

Ueber die angeblich Shakſpearen untergeſchobenen Stücke.

Die Ausleger Shakſpeares haben meiſtens bei ihren Verſuchen, ihm Theile ſeiner Werke oder eins und das andre ganz abzuſprechen, äußerſt wenig kritiſchen Geiſt bewieſen. Pope war, wie man weiß, ſehr bei der Hand, ganze Scenen für Einſchiebſel der Schauſpieler zu erklären, fand aber damit wenig Eingang. Indeſſen tritt noch Steevens über die Erſcheinung der Schatten und Jupiters im Cymbelin, während Poſthumus im Kerker ſchläft, Popes Meinung bei. Allein Poſthumus findet, erwachend, eine Tafel mit einer Prophezeiung auf ſeiner Bruſt, worauf die Entwickelung des Stücks beruht. Glaubt man, Shakſpeare werde ſeinen Zuſchauern zugemuthet haben, ein Wunder ohne eine ſichtliche Urſache zu glauben? Soll Poſthumus die Tafel mit der Weiſſagung herbeiträumen? Auf dieſen Einwurf laßen ſich die Herren gar nicht ein. Die Verſe, welche die Schatten ſagen, ſchienen ihnen nicht gut genug, um von Shakſpeares Hand zu ſein. Ich glaube einzuſehen, warum der Dichter ihnen nicht mehr Glanz der Diction ertheilt hat. Es ſind die bejahrten Eltern und früh verſtorbnen Geſchwiſter des Poſthumus, die um ſein Schickſal bekümmert aus der Unterwelt zurückkommen: ſie ſollten alſo die Sprache einer einfältigeren Vorzeit reden, zugleich ſollten ihre Stimmen als ein ohnmächtiger Klagelaut gegen die donnernden Ausſprüche Jupiters abſtechen. Deswegen wählte Shakſpeare ein Silben-

maß, das vor ihm ſehr üblich geweſen war, damals anfieng aus der Mode zu kommen, jedoch noch häufig, beſonders zu Ueberſetzungen klaſſiſcher Dichter, gebraucht ward. So moch- ten etwa die Schatten in den vorhandnen Ueberſetzungen des Homer und Virgil ſprechen. Die Rede Jupiters iſt dagegen prachtvoll und in Form und Stil vollkommen Shakſpeares Sonetten ähnlich. Nur die Unfähigkeit, die Abſichten des Dichters und die von ihm beobachtete Perſpektive einzuſehn, konnte an dieſer Stelle Anſtoß nehmen.

Pope hätte gern das Wintermärchen für unächt erklärt, eine der herrlichſten Schöpfungen der in gleichem Grade küh- nen und lieblichen Phantaſie Shakſpeares. Warum? Ich ver- muthe wegen der bewußten Schiffe in Böhmen, und der Kluft von ſechszehn Jahren zwiſchen dem dritten und vierten Aufzuge, welche die Zeit als Prolog gefälligſt zu überſpringen bittet.

Mit den drei Theilen Heinrichs des Sechſten iſt man endlich auf dem Reinen. Theobald, Warburton und letztlich Farmer haben behauptet, ſie ſeien nicht von Shakſpeare. Wäre dieß, ſo möchten wir uns wohl die übrigen Werke des unbekannten Verfaßers ausbitten, der die göttlichen Sce- nen von Talbots, von Suffolks, von Beauforts, von Yorks Tode, und ſo viele andre zu dichten vermochte. Die Be- hauptung iſt ſo widerſinnig, daß in dieſem Falle Richard der Dritte auch nicht von Shakſpeare ſein könnte, da er ſich an jene drei Stücke ſowohl durch den Inhalt, als durch Geiſt und Behandlung auf das unmittelbarſte anſchließt.

Alle Herausgeber, bis auf Capell, verwerfen einſtimmig als Shakſpeares unwürdig den Titus Andronikus, wiewohl ſie ihn immerfort, gleichſam als den Sündenbock ihrer tadeln- den Kritik, mit abdrucken laßen. Die richtige Methode bei

einer ſolchen Unterſuchung iſt, ſich erſt nach den äußern Gründen, Zeugniſſen u. ſ. w. umzuſehn, und ihr Gewicht zu prüfen; alsdann kommen die innern Gründe aus der Beſchaffenheit des Werkes an die Reihe. Beſonders muß beides ſtrenge aus einander gehalten werden. Die Kritiker des Shakſpeare machen es gerade umgekehrt: ſie gehen von einer vorgefaßten Meinung gegen ein Stück aus, und ſuchen dieſer zu lieb die hiſtoriſchen Gründe verdächtig zu machen und bei Seite zu ſchieben. Titus Andronikus findet ſich in der erſten Folio-Ausgabe von Shakſpeares Werken, die, wie bekannt, von Heming und Condell, ſeinen vieljährigen Freunden und Mitvorſtehern desſelben Theaters, veranſtaltet wurde. Kann man ſich wohl überreden, ſie hätten nicht gewußt, ob ein in ihrem Repertorium befindliches Stück wirklich von Shakſpeare ſei oder nicht? Und will man dieſe ehrlichen Männer gerade in dieſem einzigen Falle eines abſichtlichen Betruges beſchuldigen, da ſie ſich ſonſt gar nicht ſo begierig zeigen, alles zuſammen zu raffen, was unter Shakſpeares Namen gieng, ſondern, wie es ſcheint, bloß die Schauſpiele gaben, wovon ſie Handſchriften in Händen hatten? Doch das Folgende iſt noch weit ſtärker. George Meres, ein Zeitgenoße und Bewunderer Shakſpeares nennt in einem Verzeichniſſe von deſſen Werken im Jahr 1598 den Titus Andronikus. Meres war perſönlich ſo genau mit dem Dichter bekannt, daß dieſer ihm ſeine Sonette noch vor dem Druck vorgeleſen hatte. Ich begreife nicht, wie aller kritiſche Skepticiſmus in der Welt hinreichen ſoll, ein ſolches Zeugniß umzuſtoßen.

Es iſt wahr, dieſes Trauerſpiel iſt nach einem falſchen Begriffe des Tragiſchen entworfen, welches darin durch Anhäufung von Gräueln und Entſetzlichkeiten in's Gräßliche ausartet, und doch keinen tiefen Eindruck zurückläßt: die Ge-

ſchichte von Tereus und Philomele iſt unter andern Namen übertrieben, und mit dem Gaſtmahl des Atreus und Thyeſt und vielen andern vermengt. Im Einzelnen fehlt es nicht an ſchönen Zeilen, kühnen Bildern, ja auch an Zügen, die Shakſpeares eigenthümliche Darſtellungsweiſe verrathen. Dahin rechnen wir die Freude des verrätheriſchen Mohren an der Schwärze und Häßlichkeit ſeines im Ehebruch erzeugten Kindes; das Mitleiden des vor Gram kindiſch gewordnen Titus Andronikus mit einer todtgeſchlagnen Fliege, und nachher ſeine Wuth, da er in ihr ſeinen ſchwarzen Feind zu erkennen glaubt, läßt den nachherigen Dichter des Lear vermuthen. Sind die Kunſtrichter beſorgt, es möchte Shakſpeares Ruhm ſchaden, wenn es ausgemacht bleibt, er habe in früher Jugend ein ſchwaches und unreifes Werk an's Licht gebracht? Hat Rom darum weniger die Welt beherrſcht, weil Remus über ſeine erſten Mauern wegſpringen konnte? Man verſetze ſich doch in Shakſpeares Lage bei'm Anfange ſeiner Laufbahn. Er fand nur wenige und mittelmäßige Vorbilder vor, und dennoch gefielen dieſe ungemein, weil das Publikum in der Neuheit einer Kunſt, ehe Wahl und Ueberfluß den Geſchmack ekel machen, genügſam zu ſein pflegt. Sollte dieſer Zuſtand gar keinen Einfluß auf ihn gehabt haben, bis er gelernt hatte, höhere Forderungen an ſich ſelbſt zu machen, und durch tieferes Nachgraben in ſeinem eignen Geiſte die reichſten Adern edlen Metalls zu Tage zu fördern? Es iſt ſogar höchſt wahrſcheinlich, daß er einige Fehlgriffe gethan haben wird, ehe er den rechten Weg ausfand. Das Genie iſt in gewiſſem Sinne untrüglich und hat nichts zu lernen; aber die Kunſt iſt erlernbar, und muß durch Uebung und Erfahrung erlernt werden. In Shakſpeares anerkannten Werken finden ſich faſt gar keine Spuren ſeiner Lehrjahre, und doch

hat er gewiß Lehrjahre gehabt. Jeder Künſtler hat ſie, und vollends in einer Epoche, wo er ſich nicht an eine ſchon gebildete Schule anſchließen kann. Ich halte es für wahrſcheinlich, daß Shakſpeare weit früher angefangen für das Theater zu ſchreiben, als man gewöhnlich annimmt, nämlich erſt nach dem Jahre 1590. Wie es ſcheint, hat er ſchon im Jahre 1584, eben nur zwanzig Jahre alt, ſeine Vaterſtadt verlaßen und ſich nach London begeben. Glaubt man, ein ſo reger Kopf werde ſechs Jahre lang ſtill geſeßen haben, ohne einen Verſuch zu machen, ſich durch ſeine Talente aus einer widerwärtigen Lage zu reißen? Daß er in der Zueignung des Gedichts Venus und Adonis dieſes „den Erſtling ſeiner Erfindung“ nennt, beweiſt hiegegen nichts. Es war das erſte was er drucken ließ; er mochte es früher gedichtet haben; vielleicht rechnete er auch die theatraliſchen Arbeiten nicht mit, weil ſie damals noch wenig litterariſche Würde hatten. Je früher nun Shakſpeare angefangen für das Theater zu dichten, deſto weniger darf die Unreife und Unvollendung eines Werkes, wenn ſich ſonſt nur hervorſtechende Züge ſeines Geiſtes darin finden, für einen Beweisgrund der Unächtheit gegen die hiſtoriſchen Angaben gelten. Verſchiedne der als unächt verworfnen Schauſpiele dürften der Zeitordnung nach zwiſchen Titus Andronikus und die früheſten unter den anerkannten fallen.

Sieben dem Shakſpeare zugeſchriebene Stücke hat endlich Steevens in zwei Supplement-Bänden abdrucken laßen. Sie ſind, wohl zu merken, faſt ſämmtlich ſchon bei Shakſpeares Lebzeiten mit Vorſetzung ſeines vollſtändigen Namens im Druck erſchienen.

1. Lokrin. Die Beweiſe für die Aechtheit dieſes Stückes ſind nicht ganz unzweideutig, die Zweifel dagegen erheblich.

Indeſſen wird ſich die Frage zunächſt an die über den Titus Andronikus anſchließen, und mit der letzten zugleich bejaht oder verneint werden müßen.

2. Perikles, Prinz von Tyrus. Dieß Stück erkannte ſchon Dryden an, aber als ein Jugendwerk Shakſpeares. Es iſt ganz unläugbar von ihm, und man hat es in einige neuere Ausgaben eingerückt. Die vermeinten Unvollkommenheiten rühren nur daher, daß Shakſpeare darin einen kindlichen und märchenhaften Roman des alten Dichters Gower behandelte, und den Gegenſtand nicht aus ſeiner Sphäre reißen wollte. Deswegen führt er auch Gower ſelbſt ein, und läßt ihn ganz in ſeiner veralteten Sprache und Versart Prologe halten. Dieſe Verſetzung in eine ſo fremde Manier beweiſt wenigſtens keine Unbeholfenheit.

3. Der Londner verlorne Sohn (the London prodigal). Wo wir nicht irren, urtheilte ſchon Leſſing, dieß Stück müße von Shakſpeare ſein, und wollte es auf die deutſche Bühne bringen.

4. Die Puritanerin oder die Wittwe von Watlingſtreet. Einer meiner litterariſchen Freunde, ein großer Kenner Shakſpeares, meinte, Shakſpeare habe den Einfall gehabt, einmal ein Luſtſpiel in Ben Jonſons Stil zu ſchreiben, und daher rühre das Abweichende dieſes Stückes. Nach dieſer Annahme würde die kritiſche Unterſuchung freilich ſehr in's Feine gehen.

5. Thomas Lord Cromwell.

6. Sir John Oldcaſtle. Erſter Theil.

7. Ein Trauerſpiel in Yorkſhire. (A Yorkshire tragedy.) Die drei letzten Stücke ſind nicht nur unbezweifelt von Shakſpeare, ſondern ſie gehören, meines Erachtens, unter ſeine reifſten und vortrefflichſten Werke. Steevens giebt am Ende

ſo ziemlich zu, ſie ſeien von ihm, ſo wie auch die übrigen bis auf den Lokrin, aber er redet von allen ſehr verächtlich, als ganz werthloſen Arbeiten. Indeſſen ſind ſeine abſprechenden Urtheile nicht im mindeſten eindringend, noch durch kritiſchen Scharfſinn aufgeſtutzt. Ich wäre neugierig zu ſehen, wie ein ſolcher Kritiker aus natürlichem Triebe über Shakſpeares anerkannte Meiſterwerke urtheilen, und was er daran zu loben wißen würde, wenn ihm nicht die öffentliche Meinung die Pflicht der Bewunderung auferlegte. Thomas Lord Cromwell und Sir John Oldeaſtle ſind biographiſche Schauſpiele und muſterhaft in dieſer Gattung: das erſte ſchließt ſich durch ſeinen Inhalt an Heinrich den Achten, das zweite an Heinrich den Fünften an. Der zweite Theil vom Oldeaſtle fehlt; ich weiß nicht, ob man in England ein Exemplar des alten Abdrucks aufgetrieben, oder ob er verloren gegangen iſt. Das Trauerſpiel in Yorkſhire iſt ein bürgerliches Schauſpiel in Einem Aufzuge, eine dramatiſierte Mordgeſchichte: die tragiſche Wirkung iſt erſchütternd, und es iſt äußerſt merkwürdig zu ſehen, wie Shakſpeare auch ſolch einen Gegenſtand poetiſch zu halten gewußt hat.

Ferner ſind ihm noch zugeſchrieben worden: 1. Der luſtige Teufel von Edmonton, ein Luſtſpiel in Einem Aufzuge, abgedruckt unter Dodsleys alten Schauſpielen. Dieß hat allerdings einigen Schein für ſich. Es kommt hier ein behaglicher Gaſtwirth vor, der mit dem in den luſtigen Weibern von Windſor eine auffallende Aehnlichkeit hat. Indeſſen iſt es auf jeden Fall nur eine, zwar geiſtreiche, aber flüchtig hingeworfene Skizze. 2. Die Verklagung des Paris. 3. Merlins Geburt. 4. Eduard der Dritte. 5. Die ſchöne Emma. 6. Mucedorus. 7. Arden von Feversham. Alle dieſe habe ich nie zu Geſichte bekommen, und kann alſo

nichts darüber ſagen. Nach angeführten Stellen vermuthe ich, daß im Mucedorus die volksmäßige Geſchichte von Urſon und Valentin behandelt iſt: ein ſchöner Stoff, den auch Lope de Vega zu einem Schauſpiele benutzt hat. Arden von Feversham ſoll ein Trauerſpiel über die Geſchichte eines Mannes ſein, von dem der Dichter von mütterlicher Seite abſtammte. Dieß würde, wenn die Beſchaffenheit des Stückes der Angabe nicht geradezu widerſpricht, eine Wahrſcheinlichkeit mehr in die Wagſchale legen. Denn ſolche Beſtimmungsgründe waren Shakſpearen nicht fremd: er behandelt Heinrich den Siebenten, der ſeinen Vorfahren für geleiſtete Dienſte Güter ertheilt hatte, mit ſichtbarer Vorliebe.

Von Shakſpeares Antheil an den Zwei edlen Vettern wird bei Fletchers Werken die Rede ſein.

Endlich wäre es ſehr lehrreich, wenn ſich darthun ließe, daß einige frühere Entwürfe umgearbeiteter Werke von ihm ſelbſt und nicht von einem fremden Verfaßer herrühren. Man würde dabei ſeiner Entwickelung als Künſtler am beſten auf die Spur kommen. Von dem älteren König Johann in zwei Theilen (abgedruckt von Steevens unter Six old plays) dürfte es ſich ſehr wahrſcheinlich machen laßen. Daß er zuweilen auf dasſelbe Werk zurückkam, iſt gewiß. Namentlich vom Hamlet weiß man, daß er ihn ſehr allmälich zu ſeiner jetzigen Vollſtändigkeit ausgebildet.

Wer Shakſpearen ein ihm ſchon frühzeitig zugeſchriebenes und unbeſtritten aus ſeiner Zeit herrührendes Schauſpiel abſpricht, dem liegt billig ob, mit einiger Wahrſcheinlichkeit die Frage zu beantworten, wer es denn geſchrieben haben ſoll? Shakſpeares Mitwerber im dramatiſchen Fach

kennt man ſo ziemlich, und wenn ſchon diejenigen, die ſich einen bedeutenden Namen gemacht, ein Lilly, Marlow, Heywood, ſo tief unter ihm ſtehen, ſo läßt ſich nicht annehmen, daß der Verfaßer eines Werkes, welches die ihrigen weit übertrifft, unbekannt geblieben ſein ſollte.

Zweiunddreißigſte Vorleſung.

Zwei Perioden des engliſchen Theaters; die ältere die wichtigſte. Früheſte Geſtalt der Schaubühne und deren Vortheile. Zuſtand der Schauſpielkunſt zu Shakſpeares Zeit. Alterthümer der dramatiſchen Litteratur. Lilly, Marlow, Chapman, Heywood.

Der große Meiſter, von dem wir in der vorhergehenden Vorleſung geſprochen, macht in der ganzen Kunſtgeſchichte eine ſo einzige Ausnahme, daß man ihm eine abgeſonderte Stelle einräumen muß. Er verdankte ſeinen Vorgängern faſt gar nichts, und hat dagegen den größten Einfluß auf ſeine Nachfolger gehabt: aber ſein Geheimniß hat ihm Niemand abgelernt. Zwei Jahrhunderte hindurch, während welcher ſeine Landsgenoßen mit reger Thätigkeit alle Fächer des Wißens und der Kunſt angebaut, iſt er nach ihrem eignen Geſtändniß unübertroffen, ja ſelbſt bis auf einen großen Abſtand unerreicht geblieben.

Bei dem Abriß einer Geſchichte des engliſchen Theaters, den ich jetzt zu geben habe, werde ich daher noch oft auf Shakſpeare zurückkommen müßen. Die dramatiſche Litteratur der Engländer iſt ſehr reichhaltig; ſie haben eine bedeutende Anzahl von Schauſpieldichtern aufzuweiſen, die das Talent origineller Charakteriſtik und die Mittel theatraliſcher Wirkung

in ausgezeichnetem Grade beſeßen haben. Dabei wurden ihnen die Hände nicht durch Vorurtheile, willkürlich feſtgeſetzte Regeln und ängſtliche Beobachtung der Convenienzen gebunden. Niemals hat es in England akademiſche Gerichtshöfe des Geſchmacks gegeben, in der Kunſt wie im Leben entſcheidet ſich dort im Ganzen jeder für das, was ihm zuſagt, ſeiner Natur angemeßen iſt. Dem Einfluße der wechſelnden Mode und des Geiſtes der verſchiednen Zeitalter haben ihre Schriftſteller demungeachtet freilich nicht entgehen können.

Wir bleiben unſerm Grundſatze getreu, bloß bei demjenigen, was wir als ein Höchſtes der Poeſie betrachten, lange zu verweilen, und alles übrige, was nur die zweite oder dritte Stelle einnimmt, in kurzen Ueberſichten abzuhandeln.

Die Alterthümer des Theaters in England ſind von den engliſchen Litteratoren, und zuletzt von Malone, genugſam in's Licht geſetzt worden. Die früheſten dramatiſchen Verſuche waren auch hier, wie anderswo, Myſterien und Moralitäten. Indeſſen ſcheint es, daß die Engländer ſich hierin frühzeitiger als andre Nationen hervorgethan. Es iſt in der Geſchichte der Kirchenverſammlung zu Konſtanz aufgezeichnet worden, daß die engliſchen Prälaten in einer Zwiſchenzeit der Sitzungen ihre übrigen Mitbrüder mit einem geiſtlichen Schauſpiele in lateiniſcher Sprache unterhielten, dergleichen dieſe entweder noch gar nicht oder nicht in ſolcher Vollkommenheit (nach den damaligen einfältigen Kunſtbegriffen) kannten. Den Anfang des eigentlichen Theaters kann man jedoch nicht viel früher als die Regierung der Eliſabeth anſetzen. John Heywood, der Spaßmacher Heinrichs des Achten, wird als der älteſte komiſche Dichter angeſehen: das

einzige in der dodsleyſchen Sammlung abgedruckte Interlude von ihm iſt aber in der That bloß ein Geſpräch und kein Drama. Den Namen eines Luſtſpiels verdient hingegen allerdings Mutter Gurtons Nadel, (Gammer Gurton's needle) ungefähr um das Jahr 1560 zuerſt aufgeführt. So ſehr dieß Stück in der Sprache und im Versmaß veraltet iſt, ſo hat es doch im Niedrig=Komiſchen unverkennbares Verdienſt. Die ganze Verwickelung beruht auf einer verlorenen Nadel, deren Wiederfindung mit der äußerſten Wichtigkeit betrieben wird; die Armut der handelnden Perſonen, welche dieß vorausſetzt, und ihr ganzer häuslicher Zuſtand wird ſehr luſtig geſchildert, beſonders iſt die Rolle eines verſchmitzten Bettlers mit vieler Laune ausgeführt. Das derbe Komiſche darin hat Aehnlichkeit mit dem des Avocat Patelin; doch iſt dem engliſchen Stücke nicht, wie dem franzöſiſchen, die Ehre zu Theil geworden, in erneuerter Geſtalt auf die Bühne gebracht zu werden.

Die Geſchichte des engliſchen Theaters zerfällt natürlich in zwei Perioden. Die erſte hebt ungefähr mit der Thronbeſteigung der Eliſabeth an, und erſtreckt ſich bis gegen Ende der Regierung Karls des Erſten, als die Puritaner die Oberhand gewannen, und ein Verbot aller Schauſpiele, welcher Art ſie auch ſein mochten, auswirkten. Die Schließung der Schauſpielhäuſer dauerte dreizehn Jahre: erſt durch Karl des Zweiten Herſtellung wurden ſie wieder geöffnet. Dieſe Unterbrechung, die unterdeſſen in der allgemeinen Denkart und den Sitten vorgefallne Veränderung, endlich der Einfluß der damals ſchon blühenden franzöſiſchen Litteratur, gaben den ſeitdem geſchriebnen Schauſpielen einen ganz andern Charakter. Die Werke der ältern Schule wurden zwar zum Theil wieder hervorgeſucht, ſie ſelbſt aber war erloſchen.

Eine Schule, im künſtleriſchen Sinn, nenne ich die dramatiſchen Dichter der erſten Epoche, weil bei aller perſönlichen Verſchiedenheit dennoch im Ganzen eine gemeinſchaftliche Richtung in ihren Hervorbringungen zu erkennen iſt. Auch unabhängig von den Kennzeichen der Sprache oder gleichzeitigen Anſpielungen würde man ein Schauſpiel aus jener Schule, deſſen Urheber und Zeit der Entſtehung man nicht wüßte, niemals für eine Hervorbringung der neueren Periode halten können. In dieſer ließen ſich leicht mehrere Unterabtheilungen machen, die aber auch zu entbehren ſind. Das Talent der Schriftſteller und der Geſchmack des Publikums hat nach allerlei ſich zum Theil durchkreuzenden Richtungen hin und her geſchwankt, die fremden Einflüße haben immer mehr überhand genommen, und um es gerade herauszuſagen, das engliſche Theater iſt in ſeinem Fortgange immer charakterloſer und weniger ſelbſtändig geworden. Für einen Kritiker, der überall auf das Urſprüngliche geht, den das aus Nachahmung Entſprungne weit weniger kümmert, ſind die dramatiſchen Dichter der erſten Periode bei weitem die merkwürdigſten, wiewohl man ihnen, Shakſpeare ausgenommen, große Mängel und Ausſchweifungen vorwerfen kann, und wiewohl manche Neuere ſich durch eine ſorgfältigere Politur empfehlen.

Es giebt Zeitpunkte, wo der menſchliche Geiſt in einer vorher beinah unbekannten Kunſt plötzlich Rieſenſchritte thut, gleichſam als ob er während ſeines langen Schlummers die Kräfte dazu eingeſammelt hätte. Eine ſolche Epoche war in England für die dramatiſche Poeſie das Zeitalter der Eliſabeth. Dieſe Königin hat während ihrer freilich langen Regierung noch die erſten Kindheits-Verſuche des engliſchen Theaters, und dann deſſen vollendetſte Meiſterwerke aufführen

ſehen. Shakſpeare hatte ein lebhaftes Gefühl von dieſer allgemeinen ſchnellen Entwickelung bisher ungeübter Fähigkeiten; in einem ſeiner Sonette nennt er ſein Zeitalter these time-bettering days. Die Liebhaberei für das Schauſpiel nahm dergeſtalt überhand, daß in einem Zeitraum von ſechszig Jahren unter dieſer und der folgenden Regierung in London ſiebzehn Schauſpielhäuſer erbaut oder eingerichtet wurden, da ſich jetzt die doppelt ſo ſtark bevölkerte Hauptſtadt mit zweien begnügt. Freilich ſpielte man nicht alle Tage, und mehrere dieſer Theater waren ſehr klein und vermuthlich nicht viel beßer als Marionettenbuden ausgerüſtet. Indeſſen dienten ſie doch zu Aufforderungen an die Fruchtbarkeit der Schriftſteller, die dramatiſches Talent beſaßen, oder ſich welches zutrauten; denn jedes Schauſpielhaus mußte ſich ein eignes Repertorium verſchaffen, weil die Stücke entweder gar nicht oder erſt lange nach ihrer Abfaßung gedruckt wurden, und weil eine einzige Schauſpielergeſellſchaft im ausſchließenden Beſitz der Handſchrift war. So viel Schwaches und Verfehltes hiebei auch zum Vorſchein kommen mochte, ſo konnte doch eine ſo vielfache Mitbewerbung nicht anders als vortheilhaft ſein. Unter allen Gattungen der Poeſie iſt die dramatiſche die einzige, wozu Erfahrung nöthig iſt; und das Mißglücken Andrer iſt für den Mann von Talent eine Erfahrung, deren Unkoſten ihm erſpart werden. Ferner erfordert die Ausübung dieſer Kunſt rüſtige Entſchloßenheit, wozu der große Künſtler oft am wenigſten geneigt iſt, weil er ſich bei der Ausführung ſelbſt am ſchwerſten befriedigt, und dagegen am meiſten Genuß darin findet, eine geliebte Schöpfung ſeiner Einbildungskraft innerlich auszubilden. Es iſt daher gut, wenn er in der Zudringlichkeit derer, die ſich mit geringen Mitteln in die ſchwierige Laufbahn wagen,

einen Antrieb findet, friſch Hand an das Werk zu legen. Es iſt für den Schauſpieldichter wichtig, mit der Bühne in unmittelbarer Verbindung zu ſtehn, damit er ſie entweder ſelbſt lenke, oder ſich nach ihren Bedürfniſſen zu richten wiße; und die damaligen dramatiſchen Dichter waren großentheils zugleich Schauſpieler. Das Theater machte noch wenig litterariſche Anſprüche, dadurch blieb es frei von der Pedanterei der Schulgelehrten. Es gab noch keine Zeitſchriften, die als Werkzeug der Kabale die Meinung mißleiten konnten. An Eiferſucht und Sticheleien unter den Schriftſtellern fehlte es nicht, das Publikum ergötzte ſich hieran mehr, als daß es Aergerniß genommen hätte; es entſchied ſich mit unbefangnem Sinn nach dem Maße ſeiner Unterhaltung. Ueberhaupt war ſowohl bei den Dichtern und Schauſpielern, als bei den Zuſchauern die weſentlichſte Bedingung des Gedeihens vorhanden: wahre Liebe zur Sache. Dieſe war um ſo unzweideutiger, weil die theatraliſche Kunſt damals noch nicht mit allen den fremden Zierraten und Erfindungen des Luxus umgeben war, welche die Aufmerkſamkeit zerſtreun und den Sinn beſtechen können, ſondern in der beſcheidenſten, und man kann ſagen, in der demüthigſten Geſtalt auftrat. Für die Bewundrer Shakſpeares muß es ein Gegenſtand der Neugierde ſein, wie das Theater ausſah, wo ſeine Werke zuerſt aufgeführt wurden. Man hat einen Kupferſtich von dem Schauſpielhauſe, dem er vorſtand, und das von dem Sinnbilde eines den Atlas vertretenden Hercules ‚die Weltkugel‘ hieß: es iſt ein maſſives Gebäude ohne allen architektoniſchen Zierrat, ſogar beinahe ohne Fenſter an den Außenwänden. Das Parterre war unter freiem Himmel und man ſpielte an hellem Tage; die Scene hatte keine andre Decoration, als gewirkte Teppiche, die in einiger Entfernung

von den Wänden hiengen, und verſchiedne Eingänge frei ließen. Im Hintergrunde war eine über die erſte erhöhte Bühne, eine Art von Balkon, der zu verſchiednen Zwecken diente, und nach Befinden der Umſtände allerlei bedeuten mußte. Die Schauſpieler erſchienen bis auf ſeltne Ausnahmen in der gewöhnlichen Tracht ihrer Zeit, höchſtens durch höhere Federbüſche auf den Hüten und Roſen auf den Schuhen ausgezeichnet. Die hauptſächlichſten Mittel der Verkleidung waren falſches Haar und Bart, zuweilen wohl auch Maſken. Die Frauenrollen wurden durch Knaben geſpielt, ſo lange ihre Stimme es erlaubte. Zwei Schauſpielergeſellſchaften in London, die zu den vornehmſten gehörten, beſtanden ſogar ganz aus Knaben, nämlich den Chorſängern von der Kapelle der Königin und der Paulskirche. Zwiſchen den Akten war keine Muſik gebräuchlich, wohl aber in den Stücken ſelbſt Märſche, Tänze, Lieder von einzelnen Singſtimmen nnd dergleichen, wenn es die Gelegenheit gab, auch Trompetenſtöße bei'm Eintritt hoher Perſonen. In der ältern Zeit war es üblich, die Handlung, ehe ſie geſprochen wurde, zwiſchen jedem Aufzuge in ſtummer Pantomime (dumb show) vorzuſtellen, allegoriſch oder auch ohne Einkleidung, um der Erwartung eine beſtimmte Richtung zu geben. Shakſpeare hat noch bei dem Schauſpiel im Hamlet dieſe Sitte beobachtet.

Wir ſind jetzt durch den Aufwand an allem theatraliſchen Zubehör, Architektur des Schauſpielhauſes, Beleuchtung, Muſik, Täuſchung der wie auf den Wink eines Zauberſtabes wechſelnden Decorationen, Maſchinerie und Coſtum dergeſtalt verwöhnt, daß uns dieſe dürftige Beſchränktheit auf keine Weiſe zuſagen will. Indeſſen ließe ſich vielleicht Manches zu Gunſten einer ſolchen Verfaßung der Bühne anführen.

Wo durchaus keine glänzenden Nebenſachen anlocken, da werden die Zuſchauer in der Hauptſache, nämlich der Vortrefflichkeit der dramatiſchen Compoſition und ihrer Belebung durch Vortrag und Geberdenſpiel, deſto ſchwerer zu befriedigen ſein. Wenn in der äußern Ausſchmückung die Vollkommenheit nicht zu erreichen ſteht, ſo wird der Kenner lieber ganz darauf Verzicht leiſten, als ſich durch das Mißlungne und Geſchmackwidrige ſtören laßen. Und wie ſelten iſt das Vollkommne hierin erreicht worden! Seit etwa anderthalb Jahrhunderten hat man angefangen, auf den europäiſchen Bühnen Fleiß auf die Beobachtung des Coſtums zu wenden; was darin geleiſtet worden, hat dem großen Haufen immer herrlich geſchienen, und doch kann man ſich aus den Kupferſtichen, welche die gedruckten Schauſpiele zuweilen begleiten, und aus allen Angaben leicht überzeugen, daß es immer ſehr läppiſch und manieriert ausfiel, und daß man bei allem Bemühen, ſich ausländiſch oder antik zu geſtalten, die Mode ſeiner Zeit nicht los werden konnte. Lange galt eine Art von Reifrock für das unentbehrliche Zubehör eines Helden; die Allongen-Perücken und Fontangen haben ſich eben ſo lange im heroiſchen Trauerſpiel behauptet, als in der wirklichen Welt; ſpäterhin hätte man es für barbariſch gehalten, ohne gepudertes und gekräuſeltes Haar zu erſcheinen: auf dieſes ſetzte man einen Helm mit bunten Federn, eine Scherpe von Zindeltaft flatterte über dem goldpapiernen Panzer, und der Achilles oder Alexander war fertig. Jetzt iſt man endlich auf einen reineren Geſchmack zurückgekommen, auf einigen Haupttheatern wird das Coſtum wirklich gelehrt und in einem ſtrengen Stil beobachtet. Man verdankt dieß hauptſächlich der antiquariſchen Reform in den bildenden Künſten, und der Annäherung des weiblichen Putzes

an die griechiſchen Trachten; denn die Schauſpielerinnen waren immer am abgeneigteſten, auf der Bühne die Moden fahren zu laßen, wodurch ſie in der Geſellſchaft ihre Reize geltend machten. Jedoch ſind die Schauſpieler noch ſehr ſelten, die eine Toga oder einen griechiſchen Purpurmantel mit natürlichem Anſtande zu tragen wißen, und nicht in Augenblicken der Leidenſchaft mit dem Halten und Werfen der Draperie ungebührlich beſchäftigt ſcheinen.

Unſer Syſtem der Decoration iſt eigentlich für die Oper erfunden, der es auch in der That am beſten angemeßen iſt. Es hat einige unvermeidliche Gebrechen, andre die ſich allerdings vermeiden laßen, aber ſelten vermieden werden. Zu den unvermeidlichen Gebrechen zähle ich die Brechung der Linien auf den Seitencouliſſen aus allen Geſichtspunkten außer einem einzigen, das Mißverhältniß der Größe des Schauſpielers, wenn er im Hintergrunde auftritt, mit den perſpektiviſch verkleinerten Gegenſtänden, die ungünſtige Beleuchtung von unten und von hinten, den Widerſpruch der gemalten und der wirklichen Lichter und Schatten, die Unmöglichkeit die Bühne nach Belieben zu verengen, ſo daß nun das Innre eines Pallaſtes und einer Hütte dieſelbe Höhe und Breite einnimmt, und dergleichen mehr. Die vermeidlichen Fehler ſind: Mangel an Einfachheit und großen ruhigen Maſſen; Ueberladung mit überflüßigen und zerſtreuenden Gegenſtänden, weil der Maler entweder ſeine Stärke in der Perſpektive zeigen wollte, oder den Raum nicht anders auszufüllen wußte; eine manierierte, oft ganz unzuſammenhängende, ja unmögliche Architektur, in buntſcheckigen Farben, die keiner Steinart in der Welt ähnlich ſehen. Nur durch die Unwißenheit der Zuſchauer in den bildenden Künſten können die meiſten Decorationsmaler Glück machen: ich

habe oft ein ganzes Parterre über eine Decoration entzückt geſehn, wovon jedes verſtändige Auge ſich mit Widerwillen wegwenden mußte, und an deren Stelle eine ſchlichte grüne Hinterwand weit vorzüglicher geweſen wäre. Daß durch die Verwöhnung des Geſchmacks in Abſicht auf den Glanz der Decorationen und die Pracht der Kleidungen die Verwaltung der Theater ein verwickeltes und koſtſpieliges Geſchäft geworden iſt, wobei dann oft die Haupterforderniſſe, nämlich gute Stücke und gute Schauſpieler, den Nebenſachen nachſtehn müßen, dieſen Nachtheil will ich hier nicht einmal erwähnen.

Wiewohl die ältere engliſche Bühne eigentlich keine Decoration hatte, ſo kann man ihr doch den Gebrauch der Maſchinerie nicht ganz abſprechen: die Aufführung einiger Stücke, z. B. des Macbeth, des Sturmes und andrer, läßt ſich ohne das beinahe nicht denken. Unter der Regierung Jakobs des Erſten lebte der berühmte Baumeiſter Inigo Jones, der zur Ausſchmückung der am Hofe aufgeführten Masquen Ben Jonſons ſehr zuſammengeſetzte und künſtliche Maſchinen in Bewegung geſetzt hat.

Auf dem ſpaniſchen Theater trat in der Zeit, wo es ſich bildete, derſelbe Umſtand ein, wie auf dem engliſchen, daß man ſich, wenn die Scene einen Augenblick leer blieb, und andre Perſonen durch einen andern Eingang hereinkamen, eine Veränderung des Schauplatzes denken mußte, wiewohl durchaus keine ſichtbar war; und dieſer Umſtand hat auf die Form der Schauſpiele den vortheilhafteſten Einfluß gehabt. Der Dichter durfte nicht erſt mit dem Decorationsmaler zu Rathe gehen, was ſich würde vorſtellen laßen und was nicht, noch überrechnen, ob der Vorrath vorhandner Decorationen hinreichte, oder neue gefertigt werden müßten.

Er verzwängte die Handlung nicht in Betreff des Wechſels der Zeiten und Oerter, ſondern er ſtellte ſie ſich ganz ſo vor, wie ſie natürlicher Weiſe vorgegangen wäre *); es blieb der Einbildungskraft überlaßen, nach den andeutenden Reden die Zwiſchenräume auszufüllen, und ſich die Umgebungen hinzuzudenken. Dieſer Aufruf an die ergänzende Phantaſie ſetzt freilich nicht nur wohlwollende, ſondern auch verſtändige Zuſchauer in einer poetiſchen Stimmung voraus. Die wahre Täuſchung beſteht eben darin, wenn man durch die Eindrücke der Dicht= und Schauſpiel=Kunſt ſo hingerißen wird, daß man die Nebenſachen überſieht, und die ganze übrige Gegenwart vergißt. Das ſpöttiſche Auflauern hingegen, ob nicht irgend ein Umſtand der ſcheinbaren Wirklichkeit widerſpricht, die, ſtrenge genommen, doch niemals vollkommen zu erreichen ſteht, beweiſt die Ohnmacht der Einbildungskraft und die Unfähigkeit getäuſcht zu werden. Dieſer proſaiſche Unglaube kann ſo weit gehen, daß es den theatraliſchen Künſtlern, die unter jeder Verfaßung der Scene gewiſſe Vergünſtigungen bedürfen, ganz unmöglich fällt, durch ihre Hervorbringungen die Zuſchauer zu ergötzen, und ſo ſind dieſe am Ende die Feinde ihres eignen Genußes.

Man beklagt ſich heut zu Tage, und mit Recht, daß in Shakſpeares Stücken der allzuhäufige Wechſel der Decorationen

---

*) Capell, ein einſichtsvoller und von den übrigen unbillig zurückgeſetzter Commentator Shakſpeares hat den Vortheil hievon in einer Anmerkung zu Antonius und Kleopatra treffend in's Licht geſetzt. Es machte die Dichter ſo kühn, wenn die Wahrheit der Handlung es erforderte, Auftritte zu entwerfen, die auch der geſchickteſte Maſchiniſt und Decorations=Maler kaum vor die Augen würden bringen können, wie z. B. in einem ſpaniſchen Schauſpiele Seegefechte vorkommen.

eine Störung verurſacht. Allein der Dichter iſt hieran ganz unſchuldig. Man muß wißen, daß damals die engliſchen, ſo wie die ſpaniſchen Schauſpiele ohne Angabe des Schauplatzes und ſeiner Veränderungen gedruckt wurden. Bei'm Shakſpeare haben die neueren Herausgeber die ſceniſchen Anweiſungen hinzugefügt, und ſind dabei mit einer pedantiſchen Genauigkeit verfahren. Wer die Aufführung eines Stückes von Shakſpeare zu leiten hat, darf nur dreiſt alle die Veränderungen des Schauplatzes wegſtreichen, die folgendermaßen lauten: „ein andres Zimmer im Pallaſt, eine andre Straße, „ein andrer Theil des Schlachtfeldes,“ u. ſ. w. Bloß durch dieſes Mittel werden in den meiſten Fällen die Decorations-Verwandlungen auf eine ganz mäßige Anzahl herabgeſetzt werden.

Von der Kunſt der Schauſpieler auf einem Theater, das ſo wenig äußern Glanz hatte, als das ältere engliſche, werden diejenigen, welche den Mann nach dem Kleide zu beurtheilen pflegen, geneigt ſein, ſich eine wenig vortheilhafte Vorſtellung zu machen. Ich ziehe hieraus einen ganz entgegengeſetzten Schluß: der Mangel an anlockenden Zufälligkeiten macht die Sorgfalt im weſentlichen deſto nothwendiger. Verſchiedne Engländer *) haben ſchon die Meinung geäußert, die Schauſpieler der erſten Epoche möchten vorzüglicher geweſen ſein als die der zweiten, wenigſtens bis auf Garrick; und wenn man ſonſt keinen andern Beweis hätte, ſo würde mir dieß ſchon durch die Beſchaffenheit der Stücke Shakſpeares ſehr wahrſcheinlich werden. Es fällt in die Augen, daß ſeine meiſten Hauptrollen einen großen Schauſpieler erfordern; der hohe und gedrängte Stil ſeiner Poeſie kann

*) S. ein Geſpräch vor dem 11. Bande von Dodsley's old plays.

ohne den nachdrücklichſten und biegſamſten Vortrag nicht verſtanden werden; oft ſetzt er zwiſchen den Reden ein ſchwieriges ſtummes Spiel voraus, welches er gar nicht angiebt. Ein Dichter, der bloß und unmittelbar für die Bühne arbeitet, wird ſeine ganze Wirkung nicht auf ſolche Züge berechnen, von denen er voraus ſieht, daß ſie bei der Aufführung durch die Ungeſchicklichkeit ſeiner Dolmetſcher verloren gehen werden. Shakſpeare hätte alſo ſeine dramatiſche Kunſt gefliſſentlich herabſtimmen müßen, wenn er nicht vortreffliche theatraliſche Gehülfen gehabt hätte. Der Name und das rühmliche Andenken einiger von ihnen hat ſich bis auf unſre Zeit erhalten. Weil man nicht gern einem einzigen Manne zwei große Talente in gleichem Maße zugeſteht, ſo hat man nach ſehr unſtatthaften Gründen angenommen, Shakſpeare ſelbſt ſei nur ein mittelmäßiger Schauſpieler geweſen. (Man hat noch keine beſtimmte Nachricht von einer Hauptrolle gefunden, die Shakſpeare in ſeinen eignen Stücken übernommen hätte. Im Hamlet ſpielte er den Geiſt: allerdings eine ſehr wichtige Rolle, weil das ganze Stück Gefahr läuft, in's Lächerliche zu fallen, wenn ſie verfehlt wird. Ein Schriftſteller jener Zeit ſagt in einem ſatiriſchen Pamphlet, der Geiſt habe erbärmlich gewinſelt, daraus ſchließt man, Shakſpeare habe ſchlecht geſpielt: welche Logik! Bei der Herſtellung des Theaters unter Karl dem Zweiten war man begierig, Ueberlieferungen und Nachrichten aus der ältern Zeit einzuſammeln. Lowin, der urſprüngliche Hamlet, unterrichtete Betterton über die Weiſe, wie die Rolle zu faßen wäre. Es lebte noch ein Bruder Shakſpeares, ein ſteinalter Mann, der niemals litterariſche Bildung gehabt und bei dem das Alter das Gedächtniß geſchwächt hatte. Aus dieſem konnte man nichts weiter herausbringen als: er habe zu=

weilen ſeinen Bruder in der Stadt beſucht, und ihn einsmals einen Greis mit weißem Haar und Bart ſpielen ſehen. Nach der Beſchreibung ſchloß man, dieß müße der treue Bediente Adam in Wie es euch gefällt geweſen ſein, ebenfalls eine Rolle vom zweiten Range. Bei den meiſten Stücken Shakſpeares weiß man nicht das Geringſte über die Rollenvertheilung. Bei zwei Stücken Ben Jonſons ſteht Shakſpeares Name unter denen der vornehmſten Schauſpieler.) Die Lehren Hamlets an den Schauſpieler beweiſen wenigſtens, daß er ein vollkommner Kenner war. Freilich iſt die Einſicht und das richtige Urtheil nicht immer mit den Mitteln der Ausführung gepaart; Shakſpeare beſaß aber ein ſehr wichtiges und zu oft nachgelaßenes Erforderniß der ernſten Schauſpielkunſt, eine ſchöne und edle Geſichtsbildung. Auch iſt es nicht wahrſcheinlich, daß er Vorſteher des angeſehenſten Schauſpielhauſes geworden ſein würde ohne das Talent, ſelbſt zu ſpielen und das Spiel Andrer zu lenken. Konnte doch Ben Jonſon, wiewohl ein verdienſtvoller Dichter, nicht einmal die Stelle eines Schauſpielers erlangen, weil er keine glückliche Anlage hatte. Aus der angeführten Stelle im Hamlet, aus der burleſken Tragödie der Handwerker im Sommernachts-Traum, und aus manchen andern Stellen, geht hervor, daß es ſchon damals eine Ueberſchwemmung von ſchlechten Schauſpielern gab, die auf alle die Abwege geriethen, woran wir uns heut zu Tage ärgern; aber das Publikum wußte, wie es ſcheint, ſehr gut zu unterſcheiden, und war nicht leicht zu befriedigen. Merkwürdig iſt in dieſer Hinſicht folgendes Gleichniß in Richard dem Zweiten:

As in a theatre the eyes of man,
After a well-grac'd actor leaves the stage,
Are idly bent on him that enters next,
Thinking his prattle to be tedious, etc.

Ein kritiſches und ergründendes Studium der Alterthümer des engliſchen Theaters läßt ſich nur in England ſelbſt anſtellen: die alten Abdrücke der dahin gehörigen Stücke ſind ſogar dort ſelten, und in auswärtigen Bibliotheken gar nicht vorhanden; die neueren Sammler haben nur einzelne Proben und nicht den ganzen Vorrath geben können. Es wäre ſehr wichtig, alle Schauſpiele beiſammen zu ſehen, die unbezweifelt vorhanden waren, ehe Shakſpeare ſeine Laufbahn antrat, um mit Gewißheit zu entſcheiden, was er etwa in der dramatiſchen Kunſt von Andern lernen mögen. Das Jahr der Erſcheinung eines Stückes auf der Bühne iſt aber meiſtens ſchwer auszumitteln, weil der Druck oft erſt ſehr lange nachher erfolgte. Wenn man in den Arbeiten der Zeitgenoßen Shakſpeares, auch der älteren, die aber doch gleichzeitig mit ihm zu ſchreiben fortfuhren, Aehnlichkeiten mit ſeinem Stil und Spuren ſeiner Kunſt entdeckt, ſo bleibt es immer zweifelhaft, ob man ſie für das ſchwächere Vorbild, oder für die unvollkommne Nachahmung zu halten hat. Shakſpeare ſcheint eben die Biegſamkeit des Geiſtes, und eben die Beſcheidenheit gehabt zu haben, wie Raphael, der auch, ohne doch jemals ein Nachahmer und ſeinem hohen und ſtillen Genius ungetreu zu werden, alle Fortſchritte ſeiner Mitwerber zu ſeinem Vortheile verwandte.

Einige ſchwache Verſuche, die Form der antiken Tragödie mit Chören u. ſ. w. einzuführen, ſind frühzeitig zum Vorſchein gekommen, aber bald ohne Wirkung verſchollen. Sie zeigen, wie die meiſten von den Neueren gemachten Verſuche dieſer Art, durch welche ſeltſamen Brillen man die alten Dichter ſah: denn es iſt unglaublich, wie unähnlich ſie den griechiſchen Tragödien ſind, nicht bloß an Werth und Gehalt, das verſteht ſich von ſelbſt, ſondern ſogar in den

Aeußerlichkeiten, welche am leichteſten zu faßen ſind. Am häufigſten wird Ferrex und Porrex oder das Trauerſpiel vom Gorboduc angeführt, die Arbeit eines Lords aus den erſten Zeiten der Eliſabeth. Pope hat dieß Stück wegen ſeiner Regelmäßigkeit hoch geprieſen, und beklagt, daß die gleichzeitigen Dichter nicht auf dieſem Wege fortgegangen: ſo, meinte er, hätte ſich in England ein klaſſiſches Theater bilden können. Dieß Urtheil beweiſt nur, daß Pope, der doch für einen vollendeten Kenner der Poeſie gilt, ſelbſt von den erſten Elementen der dramatiſchen Kunſt keinen Begriff hatte. Es giebt nichts Geiſt- und Lebloſeres, auch im Ton der Sprache und im Versbau einförmiger Hingeleiertes, als dieſen Ferrex und Porrex; wiewohl die Einheiten des Ortes und der Zeit keineswegs beobachtet und eine Menge Begebenheiten darin abgefertigt ſind, ſo bleibt dennoch der Schauplatz gänzlich leer an Bewegung: alles, was geſchieht, wird in endloſen Berathſchlagungen zuvor angekündigt, und nachher in eben ſo endloſen Erzählungen berichtet. Ein andres mißglücktes Werk verwandter Art, Muſtapha, ebenfalls von einem großen Herrn, iſt ein ermüdendes Gewebe von allen Spitzfindigkeiten der Staatsräſon; beſonders die Chöre ſind wahre Abhandlungen. Indeſſen finden ſich unter den unzähligen gereimten Sentenzen manche, die wohl in den ſpäteren Stücken Corneilles ihre Stellen einnehmen könnten. Kyd, einer von den Vorgängern Shakſpeares, die Ben Jonſon mit Lobe nennt, hat Garniers Cornelia bearbeitet. Das heißt in der That die Nachahmung der Alten aus der dritten oder vierten Hand empfangen.

Das erſte ernſthafte Stück, welches auf eine populare Wirkung berechnet war, iſt die ſpaniſche Tragödie, von dem Schauplatze der Geſchichte, und nicht von der Entlehnung

aus einem ſpaniſchen Schriftſteller, ſo benannt. Es erhielt ſich ziemlich lange auf der Bühne, wiewohl die nachfolgenden Dichter es häufig zur Zielſcheibe ihres Spottes und ihrer Parodien machten. Es pflegt ſo zu gehen, daß das Publikum nicht leicht von einer in der erſten regen Empfänglichkeit für die Eindrücke einer noch unbekannten Kunſt gefaßten Vorliebe zurückkommt, auch wenn es längſt beßere, ja vortreffliche Werke kennen gelernt hat. Dieſes Stück iſt allerdings voller Abgeſchmacktheiten; der Verfaßer hat ſich an die Schilderung der gewaltſamſten Lagen und Leidenſchaften gewagt, ohne ſeine Ohnmacht zu ahnden; beſonders iſt die Kataſtrophe, die an Entſetzlichkeit alles Erſinnliche überbieten ſoll, auf läppiſche Art herbeigeführt, und macht bloß eine lächerliche Wirkung. Das Ganze iſt wie die Zeichnungen der Kinder, ohne Beobachtung der Proportionen, und mit unſichrer Hand gekritzelt. Bei vielem Bombaſt hat doch der Ton des Dialoges etwas Natürliches, ja Vertrauliches, und im Wechſel der Auftritte ſpürt man eine leichte Bewegung, wodurch der allgemeine Beifall, den dieß unreife Werk erhielt, einigermaßen begreiflich wird.

Unter Shakſpeares Vorgängern verdienen noch Lilly und Marlow bemerkt zu werden. Lilly war ein Schulgelehrter, und bemühte ſich in die engliſche Proſa und in den Geſprächston eine verſchrobne Zierlichkeit einzuführen, womit es ihm ſo gut gelang, daß er eine Zeitlang Mode-Schriftſteller war, und daß die Hofdamen nach ſeinem Buche Euphues ihre Unterhaltung bildeten. Sein Luſtſpiel in Proſa, Campaſpe, iſt ein warnendes Beiſpiel, daß man aus Anekdoten und epigrammatiſchen Einfällen niemals ein dramatiſches Ganzes zuſammen baut. Der Verfaßer war ein gelehrter Witzling, aber durchaus kein Dichter.

Marlow hatte mehr wahres Talent, und war auf einem richtigeren Wege. Er hat die Geſchichte Eduards des Zweiten zwar ſehr kunſtlos, jedoch mit einer gewiſſen Treue und Einfalt behandelt, ſo daß manche Auftritte ihre pathetiſche Wirkung nicht verfehlen, Seine Verſe ſind fließend, aber ohne Nachdruck; wie Ben Jonſon dazu kommt, den Ausdruck ‚Marlow's mighty line' von ihm zu gebrauchen, begreife ich nicht. Von Lillys ſüßlicher Manier konnte Shakſpeare nichts lernen oder benutzen; in Marlows Eduard dem Zweiten hingegen glaube ich allerdings das ſchwächere Vorbild der früheſten hiſtoriſchen Stücke Shakſpeares zu entdecken.

Unter den alten Luſtſpielen in Dodsleys Sammlung ſcheinen mir der Flurſchütze von Wakefield, und Grim der Köhler von Croydon aus der früheren Zeit vor Shakſpeare herzurühren. Beide ſind nicht ohne Verdienſt, in der Manier der Marionettenſtücke: in dem erſten iſt eine volksmäßige Ueberlieferung, in dem zweiten eine ſcherzhafte Legende mit treuherziger Jovialität behandelt.

Ich habe mich bei den Anfängen des engliſchen Theaters länger aufgehalten, als ſie ihrem innern Werthe nach verdienen, weil man neuerdings in England die Behauptung an's Licht gebracht hat, Shakſpeare zeige mehr Verwandtſchaft mit den in Vergeßenheit gerathnen Werken ſeiner Zeitgenoßen, als man bisher gewöhnlich zu glauben geneigt geweſen. Gewiſſe äußre Aehnlichkeiten dürfen uns eben ſo wenig Wunder nehmen, als die Gleichheit der Kleidertrachten an Bildniſſen aus derſelben Zeit. Im engern Sinne aber gebraucht man das Wort Aehnlichkeit nur von der Verwandtſchaft der Züge, die den Geiſt und das Gemüth ausdrücken. Ferner können als ein gültiger

Beweis für obige Behauptung nur ſolche Schauſpiele angeführt werden, die ausgemacht vor dem Anfange von Shakſpeares Laufbahn geſchrieben ſind; denn in den Werken ſeiner jüngern Zeitgenoßen, eines Decker, Marſton, Webſter und Andrer iſt die etwanige Aehnlichkeit ganz natürlich zu erklären: die Spuren der Nachahmung Shakſpeares ſind deutlich genug. Ihre Nachahmung hielt ſich indeſſen bloß an das Aeußerliche und Einzelne; dieſe Schriftſteller haben in der That, ohne die Tugenden ihres Muſters, alle die Fehler an ſich, welche unverſtändige Beurtheiler an Shakſpeare fälſchlich getadelt haben.

Ein etwas günſtigeres Urtheil verdienen Chapman, der Ueberſetzer des Homer, und Thomas Heywood, nach den einzelnen Probeſtücken von ihnen in Dodsleys Sammlung. Chapman hat die bekannte Geſchichte der Matrone von Epheſus unter dem Titel Die Thränen der Wittwe nicht ohne komiſches Talent behandelt. Heywoods Durch Güte getödtete Frau (A woman kill'd with kindness) iſt ein bürgerliches Trauerſpiel: ſo früh finden ſich ſchon Beiſpiele von dieſer Gattung, die man für neu ausgegeben hat. Es iſt die Geſchichte einer zärtlich geliebten, und dennoch mit einem Verführer, den ihr Mann mit Wohlthaten überhäuft hat, treulos gewordnen Gattin; ihr Fehltritt wird entdeckt, ihr Gemahl kann keinen härteren Entſchluß über ſich gewinnen, als ſie ohne Kränkung ihrer Ehre von ſich zu entfernen; ſie grämt ſich vor Reue zu Tode. Die Verführung iſt nicht gehörig durch eine allmäliche Stufenfolge hindurchgeführt, aber die letzten Auftritte ſind wahrhaft erſchütternd. Ein deutlich ausgeſprochner moraliſcher Zweck iſt vielleicht dem bürgerlichen Trauerſpiel weſentlich; oder vielmehr eben dadurch wird eine Darſtellung menſchlicher Schick-

ſale, ſie mögen Könige oder Privat-Familien betreffen, aus der idealiſchen Sphäre in die proſaiſche Welt herabgezogen. Aber wenn man einmal dieſe untergeordnete Gattung gelten läßt, ſo wird man finden, daß die Forderungen der Moral und der dramatiſchen Kunſt zuſammentreffen, und daß die höchſte Strenge der ſittlichen Grundſätze wiederum zur dichteriſchen Erhebung führt. Der Anblick der unächten Reue, die nur die Strafe abzukaufen ſucht, iſt peinlich: die Reue als der Schmerz über die unerſetzliche Einbuße der Unſchuld, iſt einer wahrhaft tragiſchen Schilderung fähig. Man gebe dem obigen Stücke einen glücklichen Schluß, denſelben, der heut zu Tage in einem bekannten Schauſpiele trotz des Aergerniſſes ſo allgemeinen Beifall gefunden hat, nämlich die Ausſöhnung der Gatten, nicht am Sterbebette der Reuigen, ſondern bei geſundem Muthe, und die Erneuerung der Ehe, ſo würde es nicht nur um den moraliſchen, ſondern auch um den poetiſchen Eindruck geſchehen ſein.

Uebrigens iſt dieß Stück von Heywood ziemlich kunſtlos und leicht hin gearbeitet: ſtatt die Haupthandlung gehörig zu entwickeln, zerſtreut uns der Verfaßer durch eine zweite Verwickelung, die mit jener gar nicht oder ſehr loſe zuſammenhängt. Dieß darf uns nicht wundern, denn Heywood war zugleich ein Schauſpieler und ein übermäßig fruchtbarer Schriftſteller. Er hatte, wie er ſelbſt ſagt, zwei hundert und zwanzig Stücke ganz oder großentheils geſchrieben, und war ſo ſorglos über dieſe vermuthlich ohne viele Mühe zu Stande gebrachten Hervorbringungen, daß ihm die Handſchriften der meiſten abhanden gekommen waren, und daß nur fünfundzwanzig zur Bekanntmachung für den Druck übrig blieben.

Allen den bisher genannten Schriftſtellern und noch

vielen andern iſt es nicht gelungen, wie viel Beifall ſie auch bei ihren Lebzeiten finden mochten, ein lebendiges Andenken ihrer Werke auf die Nachwelt zu bringen. Unter Shakſpeares jüngeren Zeitgenoßen und Mitwerbern erlangten dieſe Auszeichnung nur wenige; hauptſächlich Ben Jonſon, Beaumont und Fletcher, und Maſſinger.

Dreiunddreißigſte Vorleſung.

(Fortſetzung.) Ben Jonſon. Beurtheilung ſeiner Werke. Masquen. Beaumont und Fletcher. Allgemeine Charakteriſtik dieſer Dichter, und Bemerkungen über einige Stücke. Maſſinger und andre Zeitgenoßen unter Karl I.

Ben Jonſon fand an Shakſpeare einen bereitwilligen Aufmunterer ſeines Talentes. Sein erſtes, wiewohl noch ziemlich unvollkommnes Stück Jedermann in ſeiner Laune (Every man in his humour) wurde durch Shakſpeares Fürſprache auf die Bühne gebracht, am Sejanus legte Shakſpeare ſogar ſelbſt Hand an, und übernahm in beiden eine Hauptrolle. Dieſe gaſtfreie Aufnahme wurde dem großen Geiſte, der über alle Eiferſucht und kleinliche Künſtler-Leidenſchaften erhaben war, bald übel vergolten. Jonſon überhob ſich gegen Shakſpeare mit ſeiner Schulgelehrſamkeit, der einzigen Seite, wo er wirklich einen Vorzug vor ihm hatte, er ſtreute ſeinen Stücken und Prologen allerlei beißende Anſpielungen ein, und verwarf beſonders jene Bezauberungen der Phantaſie, die Shakſpeares eigenthümliches Erbtheil waren, als dem ächten Geſchmack entgegen. Zu ſeiner Ent=

ſchuldigung muß man bemerken, daß er nicht unter einem glücklichen Geſtirn geboren war: ſeine Stücke fielen ganz und gar, oder erfreuten ſich eines geringen Beifalls neben der erſtaunlichen Popularität Shakſpeares; obendrein hetzten ihn ſeine Nebenbuhler mit theatraliſchen und andern Satiren, als einen läſtigen Pedanten, der Alles beßer wißen wollte wie ſie: alles dieß zuſammen machte ihm viel ſchwarzgallichten Humor. Er beſaß wirklich einen ſehr gründlichen Verſtand, er war ſich bewußt, daß er die Kunſt mit Ernſt und Eifer ausübe; daß ihm die Natur eine Eigenſchaft verſagt hatte, welche durch keine Anſtrengung erlangt wird, nämlich die Grazie, konnte er freilich nicht ahnden. Er dachte, ſeines Fleißes kann ſich Jedermann rühmen, wie Leſſing bei einer ähnlichen Gelegenheit ſagt. Nach einigen Unglücksfällen auf der Bühne nahm er alſo die Partei, im voraus zu erklären, ſeine Stücke ſeien gut, und wenn ſie nicht gefallen ſollten, ſo könne dieß nur von dem Unverſtande der Menge herrühren. Sehr luſtig lautet die Ueberſchrift eines verunglückten Luſtſpiels, das er im Druck herausgab, „wie „es niemals vorgeſtellt, ſondern von gewiſſen Dienern des „Königs höchſt nachläßig geſpielt, und von andern Untertha„nen des Königs noch ekler angeſehen und getadelt worden.“ *)

Jonſon war ein kritiſcher Dichter, im guten und im ſchlimmen Sinne des Wortes. Er ſuchte ſich deutlich Rechenſchaft abzulegen, was er jedesmal zu leiſten habe: es gelang ihm daher am beſten mit derjenigen Gattung, woran der Verſtand den größten, und Einbildungskraft und Gefühl nur einen untergeordneren Antheil hat, dem Charakter-Luſtſpiel.

*) As it was never acted, but most negligently play'd by some the King's servants, and more squeamishly beheld and censured by others the King's subjects.

Er legte aber nichts in ſeine Werke hinein, was kritiſche Zergliederungen nicht wieder herausziehen können, weil er zu dieſen das Zutrauen hegte, ſie erſchöpften alles wodurch die Poeſie gefällt und entzückt. Er ſah nicht ein, daß in der chemiſchen Retorte des Kritikers eben das Koſtbarſte, der flüchtige Lebensgeiſt eines Gedichts, verdunſtet. Es fehlt ſeinen Werken überhaupt an Seele, an jenem unnennbaren Etwas, das immer von Neuem anzieht und bezaubert, eben weil es ſich nicht erklären läßt. In den lyriſchen Stücken ſeiner Masquen vermißt man eine gewiſſe geiſtige Muſik der Bilder und Töne, die ſich nicht durch genaue Beobachtung ſchwieriger Silbenmaße hervorbringen läßt. Ueberall ſteht er zurück in Bezug auf ſolche Vorzüge, die ſich von ſelbſt einſtellen müßen, und um die es ſchon geſchehen iſt, wenn der Künſtler ſie ſich abſichtlich zu eigen machen will. Man muß es ihm nicht verargen, wenn er ſeine Werke für verdienſtlich hielt, denn ſie ſind wirklich ganz ſein eignes Verdienſt, wie erworbene ſittliche Eigenſchaften. Es koſtete ihm Mühe ſie hervorzubringen, und es macht leider auch Arbeit ſie zu leſen. Sie gleichen feſten und zweckmäßig errichteten Gebäuden, vor denen aber das ſchwerfällige Gerüſte ſtehen geblieben iſt, welches den leichten Ueberblick und den harmoniſchen Eindruck hindert.

Man hat von Jonſon zwei tragiſche Verſuche und eine beträchtliche Anzahl Luſtſpiele und Masquen.

Zur Würde des tragiſchen Tones konnte er ſich wohl erheben, aber er hatte durchaus keine Anlage zum Pathetiſchen. Da er überall den Grundſatz der Nachahmung der Alten predigt, und man ihm die gelehrte Kenntniß ihrer Werke nicht abſprechen kann, ſo iſt es merkwürdig, wie weit ſich ſeine beiden Trauerſpiele in Gehalt und Form von der grie-

chiſchen Tragödie entfernen. Man ſieht an dieſem Beiſpiel, welchen Einfluß der herrſchende Ton eines Zeitalters, und der Gang, welchen eine Kunſt einmal eingeſchlagen, auch auf einen ſehr ſelbſtändigen Geiſt hat. Bei dem hiſtoriſchen Umfange, den Jonſon ſeinem Sejanus und Catilina gab, war an Einheit der Zeit und des Ortes nicht zu denken; auch ſind beide Stücke mit einer Menge von Nebenperſonen überhäuft, dergleichen man in keiner griechiſchen Tragödie findet. Im Catilina ſpricht der Geiſt des Sylla den Prolog, ungefähr wie der des Tantalus im Atreus und Thyeſtes von Seneca; dem Ende jedes Aufzuges iſt ein lehrhafter moraliſierender Chor angehängt, ohne gehörig eingeführt oder mit dem Ganzen verknüpft zu ſein. Darauf beſchränkt ſich die ganze Aehnlichkeit mit den Alten; übrigens bleibt es bei der Form von Shakſpeares hiſtoriſchen Schauſpielen, aber ohne deren romantiſchen Reiz. Man kann nicht mit Gewißheit ſagen, ob Jonſon ſchon Shakſpeares römiſche Stücke vor Augen hatte: vermuthlich wenigſtens bei'm Catilina; auf keinen Fall hat er ihm die Kunſt abgelernt, der Geſchichte treu zu bleiben und dennoch die Forderungen der Poeſie zu befriedigen. Unter Jonſons Händen iſt der Stoff eben Geſchichte geblieben, ohne Poeſie zu werden; die geſchilderten politiſchen Vorfälle haben mehr das Anſehen eines Geſchäftes, als einer Handlung. Catilina und Sejanus ſind gründliche dramatiſche Studien nach dem Salluſt und Cicero, nach dem Tacitus, Sueton, Juvenal und Andern; das iſt das Beſte, was ſich davon rühmen läßt. Im Catilina, der übrigens vorzüglicher iſt als Sejan, muß man noch die nicht verſchmolzne Ungleichartigkeit der Maſſen tadeln. Der erſte Aufzug hat am meiſten Schwung, wiewohl er durch Mangel an Schonung empört: man ſieht eine geheime Zuſammenkunft

der Verſchwörer, und die Natur ſcheint durch furchtbare Anzeichen der raſenden Begeiſterung der Bosheit zu antworten. Der zweite Aufzug ſchildert die Intriguen und Liebeshändel verderbter Frauen, wodurch die Verſchwörung an's Licht kam, und ſtreift ſtark an das Luſtſpiel hin; die letzten drei Aufzüge enthalten dialogiſierte Geſchichte, mit vielem Verſtande entwickelt, aber ohne ſonderliche poetiſche Erhebung. Es iſt zu beklagen, daß Jonſon nur ſeinen eignen Text vom Sejanus gegeben, und Shakſpeares Veränderungen nicht mitgetheilt hat. Man wäre neugierig zu ſehen, durch welche Mittel dieſer die Einförmigkeit des Stückes zu beleben verſucht haben mag, ohne deſſen Plan zu verändern, und in wie fern ſich ſein Genius fremden Abſichten zu fügen gewußt.

Nach dieſen Verſuchen entſagte Jonſon der tragiſchen Muſe, und in der That beſtimmte ihn auch ſein Talent ganz für das Luſtſpiel und zwar für das Charakter-Luſtſpiel. Indeſſen iſt ſeine Charakteriſtik mehr ernſthaft ſpottend als zum Lachen eingerichtet; die ſpäteren römiſchen Satiriker waren faſt noch mehr ſeine Muſter als die Komiker. Jener leichte Scherz war ihm verſagt, der harmlos um Alles gaukelt, der eine bloße Eingebung der Fröhlichkeit zu ſein ſcheint, aber um ſo philoſophiſcher iſt, weil er nicht eine beſtimmte Lehre einkleidet, ſondern nur eine allgemeine Ironie enthält. In Jonſons komiſchen Erfindungen zeigt ſich mehr Beobachtungsgeiſt als Phantaſie. Deswegen ſind ſeine Stücke auch von Seiten der Intrigue mangelhaft. Er hielt ſehr auf die Reinheit der Gattung, wollte keine romanhaften Motive gebrauchen, und nahm niemals ſeine Zuflucht zu einer Novelle. Aber ſeine Mittel der Verwickelung und Auflöſung ſind oft unwahrſcheinlich und gezwungen, ohne durch reizende Kühnheit

die Einbildungskraft zu beſtechen. Auch wo er eine glückliche Anlage gemacht hat, bedarf er ſo viel Raum zum Ausmalen der Charaktere, daß man die Intrigue oft aus den Augen verliert, und die Handlung ſich nur ſchwerfällig fortbewegt. Er gleicht zuweilen den allzu genauen Porträtmalern, die der Aehnlichkeit zu lieb jede Pockengrube und Sommerſproße mit in die Nachahmung aufnehmen zu müßen glauben. Er iſt häufig beargwohnt worden, wirkliche Perſonen mit dieſer oder jener Rolle zu meinen; zugleich hat man ihm vorgerückt, ſeine Charaktere ſeien bloß perſonificierte Allgemeinbegriffe, und wiewohl dieſe Vorwürfe einander zu widerſprechen ſcheinen, ſo ſind ſie doch beide nicht ganz ohne Grund. Er war ein methodiſcher Kopf: wo er alſo einen Charakter einmal bei einem Hauptbegriffe gefaßt hatte, da führte er dieſen ſtrenge durch: was bloß zur individuellen Belebung gedient hätte, ohne ſich hierauf zu beziehen, hätte ihm eine Abſchweifung geſchienen. Auch ſind ſeine Namen meiſtens bis zu einer mißfälligen Deutlichkeit ſprechend, und zum Ueberfluße fügt er nicht ſelten dem Perſonen-Verzeichniß erklärende Beſchreibungen bei. Auf der andern Seite übte er den Grundſatz, der Komiker müße das wirkliche Leben darſtellen, mit einem kleinlichen Fleiße aus. Er faßte meiſtens die Sitten ſeiner Nation und ſeiner Zeit auf: dieß war zu loben; aber er hieng ſich oft zu ſehr an äußerliche Eigenheiten, an Seltſamkeiten und Zierereien des Modetons, die man damals Humore nannte, und die ihrer Natur nach ſo vorübergehend ſind als Kleidertrachten. Deswegen veraltete ſein Komiſches zum Theil ſehr ſchnell, und ſchon bei Wiedereröffnung des Theaters unter Karl dem Zweiten fanden ſich keine Schauſpieler, die dergleichen Caricaturen gehörig zu geben gewußt hätten. Solche Lokalfarben, wenn ſie nicht

verbleichen ſollen, müßen ganz mit Geiſt durchdrungen ſein. Dieß wußte Shakſpeare zu leiſten. Man vergleiche ſeinen Osrick im Hamlet mit Faſtidius Briſk in Jonſons Jedermann außer ſeinem Humor: beides ſind Schilderungen der faden Ziererei eines damaligen Höflings; aber Osrick, wiewohl er ſeine ganz eigne Sprache redet, bleibt für alle Zeiten ein treffendes und verſtändliches Bild der Geckerei, Faſtidius iſt ein Porträt in einer aus der Mode gekommenen Tracht, und weiter nichts. Indeſſen iſt Jonſon nicht immer in dieſen Fehler verfallen; ſein Hauptmann Bobadill zum Beiſpiel in Jedermann in ſeinem Humor, ein bettelhafter und feiger Abenteurer, der ſich bei jungen einfältigen Leuten als Raufer geltend macht, iſt zwar bei weitem nicht ſo ergötzlich und original als Piſtol, aber bleibt in ſeiner Art auch nach veränderten Sitten muſterhaft, und ſpätere engliſche Komiker haben ihn nachgeahmt.

In dem eben genannten Stücke, Jonſons erſter Arbeit, iſt die Handlung äußerſt ſchwach und unbedeutend. In dem folgenden, Jedermann außer ſeinem Humor, iſt er noch weiter auf den Abweg gerathen, die komiſche Wirkung bloß in Caricatur-Zügen ohne alles Intereſſe der Situationen zu ſuchen: es iſt eine Rhapſodie lächerlicher Auftritte ohne Zuſammenhang und Fortrückung. Auch der Bartholomai-Jahrmarkt iſt bloß eine derbe Bambocciate, worin ſich eben nicht mehr Folge bemerken läßt, als in dem Gewühl, dem Lärm, den Zänkereien und Diebereien, die bei einer ſolchen Ergötzung des Pöbels vorzufallen pflegen. Die gemeine Behaglichkeit wird nur allzu natürlich geſchildert; doch verdient die Rolle des Puritaners ausgezeichnet zu werden: ſeine kaſuiſtiſche Berathſchlagung, ob es erlaubt ſei, nach der Sitte auf dem Jahrmarkt ein Spanferkel zu eßen, nachher ſeine

Strafrede gegen die Marionetten als einen heidniſchen Bilderdienſt, ſind unvergleichlich und voll von dem kräftigſten komiſchen Salz. Ben Jonſon ſah damals wohl nicht voraus, daß die Puritaner nach einem Menſchenalter mächtig genug werden würden, um für dergleichen Spöttereien an ſeiner Kunſt eine ſehr ernſthafte Rache zu nehmen.

Von Seiten der Anlage verdienen am meiſten Lob Volpone, der Alchymiſt und Epicöne oder Das ſtumme Mädchen. In Volpone hat ſich Jonſon einmal in italiäniſche Sitten verſetzt, aber nicht von der idealiſchen Seite. Der Hauptgedanke iſt vortrefflich und großentheils meiſterlich ausgeführt; nachher aber geht Alles zu ſehr auf Gaunereien aus, wo dann die Criminal-Juſtiz in's Mittel treten muß, und das Stück nimmt mit der Beſtrafung der Schuldigen ein nichts weniger als luſtiges Ende. Im Alchymiſten gewähren ſowohl die Betrüger als die Betrognen viel Unterhaltung, nur läßt ſich der Verfaßer zu gründlich auf alchymiſtiſche Gelehrſamkeit ein. Von einem unverſtändlichen Kauderwelſch müßen im Luſtſpiel nur kurze Proben gegeben werden, und am beſten iſt es, wenn ſie eine Nebenbedeutung haben, die der, welcher dieſe geheimnißvolle Sprache führt, nicht beabſichtet; auf die Länge fortgeſetzt macht es Langeweile, wie in den Schriften ſelbſt, die dabei zum Muſter gedient haben. In dem Dummen Teufel (The devil's an ass) hat der Dichter von einer phantaſtiſchen Erfindung, womit er anhebt, die aber freilich nicht die ſeinige war, nicht den gehörigen Vortheil gezogen, und die getäuſchte Erwartung kann durch andre Scenen von gutem komiſchem Gehalt nicht zufrieden geſtellt werden.

Von allen Stücken Jonſons möchte wohl keines ganz ſo wie es iſt heut zu Tage auf dem Theater gefallen, wie

ja auch die meiſten ſchon zu ſeiner Zeit nicht gefielen; aber Auszüge daraus dürften ſich mit Glück machen laßen. Ueberhaupt wäre aus ihm viel zu entlehnen, und ſowohl an ſeinen Vorzügen, als an ſeinen Mängeln, viel zu lernen. Seine Charaktere ſind meiſtens feſt und richtig gezeichnet, nur fehlt es oft an der Kunſt, ſie durch den Contraſt der Situationen hervorzuheben. Selten hat er hierin Scenen ſo glücklich angelegt wie die in Jedermann in ſeinem Humor, wo der eiferſüchtige Kaufmann zu einem wichtigen Geſchäft abgerufen wird, da ſeine Frau eben einen ihm verdächtigen Beſuch erwartet, wo er alſo ſeinen Bedienten gern zum Wächter beſtellen will, ohne ihm doch ſein Geheimniß anzuvertrauen, weil er vor allen Dingen fürchtet, man möchte ſeine Eiferſucht merken. Dieſe Scene iſt ein Meiſterſtück, und wenn Jonſon immer ſo komponiert hätte, ſo müßte man ihn unter die erſten komiſchen Dichter zählen.

Bloß der Vollſtändigkeit wegen erwähnen wir die Masquen, allegoriſche Gelegenheitsſtücke, meiſtens für Hoffeſte beſtimmt, und mit Maſchinerie, verlarvten Aufzügen, Tanz und Geſang ausgeſchmückt. Dieſe Nebengattung iſt mit Jonſon beinahe wieder ausgeſtorben, ſpäterhin hat nur der Komus von Milton einigen Ruhm erlangt. Wenn die Allegorie bei der bloßen Perſonification ſtehen bleibt, ſo muß ſie in einem Schauſpiel unfehlbar froſtig ausfallen; die Handlung ſelbſt ſollte allegoriſch werden, und dazu gehören ſinnreiche Erfindungen, wovon uns beinahe nur die ſpaniſchen Dichter glückliche Beiſpiele darbieten. Die bemerkenswertheſte Eigenheit der Masquen von Jonſon ſcheinen mir die ſogenannten Antimasquen zu ſein, eine Parodie, die der Dichter ſelbſt zuweilen ſeiner Erfindung beifügt, und meiſtens dem ernſthaften Aufzuge vorangehen läßt. Da die idealiſchen Schmeichelcien,

wozu man die Götter vom Olymp herunter bemüht, leicht in's Süßliche fallen, ſo wäre bei ſolchen Gelegenheiten dieß Gegenmittel wohl immer zu empfehlen.

Ben Jonſon, der in allen Stücken die Kunſt etwas handwerksmäßig betrachtete, hatte auch darin Aehnlichkeit mit dem Meiſter eines Handwerks, daß er ſich einen Geſellen zuzog. Er hatte einen Bedienten, Namens Broom, der ſich durch den Umgang und die Lehren ſeines Herrn zum Schauſpieldichter bildete, und mit Beifall Luſtſpiele auf die Bühne brachte.

Beaumont und Fletcher werden immer zuſammen genannt, als wären ſie zwei unzertrennliche Dichter, die alle ihre Werke gemeinſchaftlich entworfen und ausgeführt hätten. Dieſe Vorſtellung iſt aber nicht ganz richtig. Man weiß zwar ſehr wenig von ihren Lebensumſtänden, indeſſen iſt es gewiß, daß Beaumont ſehr jung ſtarb; Fletcher überlebte ſeinen jüngeren Freund zehn Jahre, und fuhr ſo anhaltend fort in ſeiner Laufbahn als dramatiſcher Dichter thätig zu ſein, daß verſchiedne Stücke von ihm erſt nach ſeinem Tode auf die Bühne gebracht, und einige unfertig hinterlaßene von fremder Hand vollendet wurden. Die unter beider Namen geſammelten Stücke belaufen ſich über fünfzig; es iſt alſo wahrſcheinlich, daß von dieſer beträchtlichen Anzahl vielleicht die Hälfte als die Arbeit Fletchers allein betrachtet werden muß. Beaumonts und Fletchers Werke erſchienen erſt eine geraume Zeit nach ihrem Tode, die Herausgeber haben ſich nicht damit bemüht, den Antheil eines jeden kritiſch zu ſondern, noch weniger über die etwanige Verſchiedenheit ihres Talentes Aufſchlüße zu geben. Einige Zeitgenoßen haben Fletchern insbeſondere kühnen Schwung der Einbildungskraft, und ſeinem Freunde reifes Urtheil zuge-

ſchrieben; jener war nach ihrer Meinung eigentlich das erfinderiſche Genie, dieſer der lenkende und mäßigende Kunſtrichter. Allein dieſe Angabe gründet ſich auf nichts. Es iſt jetzt unmöglich, die Hand eines jeden an ſichern Kennzeichen zu unterſcheiden, und es verlohnt ſich auch nicht der Mühe. Alle ihnen zugeſchriebnen Stücke, mögen ſie nun von einem allein, oder von beiden zuſammen herrühren, ſind in demſelben Geiſte und in derſelben Manier gedichtet. Es iſt alſo wahrſcheinlich, daß nicht das Bedürfniß, ihre beiderſeitigen Mängel zu ergänzen, ſondern vielmehr eine große Aehnlichkeit der Sinnesart ſie bewog, ſich ſo anhaltend zu verbinden.

Beaumont und Fletcher begannen ihre Laufbahn bei Lebzeiten Shakſpeares, Beaumont ſtarb noch vor ihm, und Fletcher überlebte ihn nur um neun Jahre. Aus einigen parodierenden Anſpielungen läßt ſich ſchließen, daß ſie eben keine übermäßige Ehrerbietung vor ihrem großen Vorgänger hatten, von dem ſie doch ſo vieles gelernt, und aus dem ſie unläugbar manche einzelne Gedanken entlehnt haben. Sie folgten ſeinem Beiſpiel in der ganzen Form ihrer Schauſpiele, unbekümmert um Ben Jonſons abweichende Grundſätze und um die Nachahmung der Alten. Sie ſchöpften, wie er, aus Novellen und Romanen, ſie ließen pathetiſche und burleſke Auftritte mit einander abwechſeln, und ſuchten durch die Verknüpfung der Vorfälle den Eindruck des Außerordentlichen und Wunderbaren zu erregen. Ihre Abſicht, Shakſpearen in derſelben Gattung zu überbieten, liegt oft deutlich genug am Tage: ihre lobenden Zeitgenoßen gehn geradezu mit der Sprache heraus, ſtellen Shakſpeare weit gegen Beaumont und Fletcher zurück, und behaupten, durch dieſe ſei die engliſche Bühne erſt zu ihrer Vollkommenheit

gebracht worden. In der That verdunkelten ſie in einem gewiſſen Grade Shakſpeares Ruhm in dem nächſten Menſchenalter nach ihm, und noch unter Karl dem Zweiten beſaßen ſie eine größere Popularität als er; der Fortgang der Zeiten hat Alles wieder in die gehörige Ordnung gebracht. Da auf dem Theater ſelbſt das Vortrefflichſte durch häufige Wiederholung ſich abnutzt, und die Neuheit einen großen Reiz hat, ſo iſt die dramatiſche Kunſt dem Einfluß der Mode ſehr unterworfen; ſie iſt mehr als andre Zweige der Litteratur und ſchönen Kunſt der Gefahr ausgeſetzt, ſchnell vom großen einfachen Stil zu einer ſchimmerreichen und oberflächlichen Manier überzugehen.

In der That waren Beaumont und Fletcher Männer von den ausgezeichnetſten Talenten, es fehlte ihnen faſt nichts als tiefer Ernſt des Gemüthes und eine gewiſſe künſtleriſche Weisheit, die in Allem Maß hält, um einen Platz neben den größten dramatiſchen Dichtern aller Nationen zu verdienen. Sie beſaßen eine ungemeine Fruchtbarkeit und Biegſamkeit des Geiſtes, und eine glückliche Leichtigkeit, die nur allzu oft in Leichtſinn ausartete. Die höchſte Vollkommenheit haben ſie faſt nirgends erreicht, ich möchte behaupten, ſie haben ſie nicht einmal geahndet; aber mehrentheils ſcheinen ſie ganz nahe daran zu ſein. Und warum blieb es ihnen verſagt den letzten Schritt zu thun? Die Poeſie war für ſie nicht eine innre Andacht des Gefühls und der Einbildungskraft, ſondern ein Mittel zu glänzendem Erfolge. Sie giengen zuvörderſt auf die Wirkung, die dem großen Künſtler von ſelbſt zufallen muß, wenn er vor allen Dingen darauf bedacht iſt, ſich ſelbſt zu befriedigen. Schauſpieler waren ſie nicht *), wie die meiſten

*) In dem von Jakob dem Erſten ertheilten Privilegium der königlichen Schauſpieler wird neben Shakſpeare Lawrence Fletcher

ſten ihrer Vorgänger; aber ſie lebten in der Nähe des Theaters, in beſtändigem Verkehr damit, und ſie verſtanden ſich vortrefflich darauf. Auch kannten ſie ihre Zeitgenoßen aus dem Grunde; allein ſie fanden es bequemer, dem Publikum gefällig entgegenzukommen, als es wie Shakſpeare zu ſich emporzuheben. Sie lebten in einem kräftigen Zeitalter, welches leichter Ausſchweifungen jeder Art verzieh, als Schwäche und Kälte. Sie ließen ſich daher niemals von poetiſchen, noch moraliſchen Bedenklichkeiten aufhalten, und dieſe Zuverſicht kam ihnen zu ſtatten: ſie gleichen gewiſſermaßen Nachtwandlern, die bei verſchloßnen Augen auch auf gefährlichen Wegen nicht fallen. Selbſt wenn ſie das Verkehrteſte unternehmen, ſo greifen ſie es mit einem gewiſſen Geſchick an. Bei anfangender Ausartung der dramatiſchen Kunſt verlieren die Zuſchauer zuerſt die Fähigkeit, ein Schauſpiel im Ganzen zu beurtheilen; auf die Harmonie der Zuſammenſetzung, auf das richtige Verhältniß aller Theile wenden Beaumont und Fletcher daher den wenigſten Fleiß. Nicht ſelten laßen ſie eine glücklich gemachte Anlage fahren, und ſcheinen ſie beinahe zu vergeßen, ſie bringen etwas anders an, was an ſich gefallen und unterhalten kann, aber nicht an dieſe Stelle gehört, und nicht vorbereitet iſt. Sie ſpannen immer die Neugier, oftmals die Theilnahme, ſie reißen mit ſich fort; jedoch erregen ſie die Erwartung beßer als ſie ſie zu befriedigen wißen. So lange man ſie lieſt, fühlt man ſich lebhaft getroffen; aber es bleiben wenig unvergeßliche Eindrücke davon zurück. Am meiſten mißlingt es ihnen mit ihren tragiſchen Anſprüchen, weil ſie das Gefühl nicht genug aus

als Vorſteher der Geſellſchaft genannt. Der Dichter hieß John Fletcher. War jener vielleicht ein Bruder oder naher Verwandter von ihm?

den Tiefen der menſchlichen Natur ſchöpfen, und die Betrachtung nicht genug auf die menſchlichen Schickſale im Allgemeinen hinlenken; weit vorzüglicher ſind ſie im Komiſchen, und in den ernſthaften und pathetiſchen Darſtellungen, welche die Mitte zwiſchen dem Komiſchen und Tragiſchen einnehmen. Die Charaktere ſind oft mit einer gewiſſen Willkür angelegt, und werden ſich ſelbſt ungetreu, wenn es dem Dichter nach ſeinen augenblicklichen Bedürfniſſen bequem fällt; in der äußerlichen Erſcheinung haben ſie Haltung genug. Den ganzen Nachdruck ihres Talents wenden Beaumont und Fletcher auf Gemälde der Leidenſchaften; allein ſie laßen ſich wenig mit der geheimen Geſchichte des Herzens ein: ſie übergehen die erſten Regungen und die allmäliche Steigerung eines Gefühls; ſie faßen es gleich in ſeinen höchſten Graden auf, und entwickeln alsdann deſſen Symptome bis zur Täuſchung ergreifend, nur mit einer übertriebenen Kraft und Fülle. Wenn aber auch ihr Ausdruck nicht immer die ſtrengſte Wahrheit hat, ſo ſcheint er doch immer natürlich: alles hat freie Bewegung, nichts iſt mühſam erzwungen oder weit hergeholt, wenn es auch noch ſo ſeltſam auffällt. Sie vereinigen durchaus in ihrem Dialog den vertraulichen Ton des wirklichen Umgangs und den Schein der augenblicklichen Eingebung mit poetiſchem Schwunge. Sie gehen zwar auf eben die beliebte Natürlichkeit aus, welche einigen Schauſpieldichtern unſrer Zeit ſo große Gunſt gewonnen hat; aber dieſe ſuchten ſie in der Entfernung aller erhebenden Phantaſie, und mußten daher nothwendig in Plattheit verfallen. Beaumont und Fletcher paaren meiſtens die Natürlichkeit mit der Phantaſterei; ſo gelingt es ihnen, das Gemeine als außerordentlich vorzuſtellen, und ein gewiſſes Trugbild des Idealiſchen zu retten. Die Sittlichkeit dieſer Schriftſteller iſt zwei=

deutig. Nicht als ob ſie nicht Seelengröße und Güte, und auf der andern Seite Niedrigkeit und Bosheit mit ſtarken Farben contraſtierten, nicht als ob ſie nicht gewöhnlich mit der Beſchämung oder Beſtrafung der letzten endigten; aber zu oft wird mit Edelmuth Prunk getrieben, wo nur von Pflicht und Rechtlichkeit die Rede ſein ſollte. Alles Gute und Vortreffliche geht in ihrer Schilderung mehr aus wandelbaren Aufwallungen hervor, als aus feſten Grundſätzen; ſie ſcheinen die Tugenden in das Blut zu verlegen; und ganz dicht daneben brüſten ſich bloß ſelbſtiſche und inſtinktartige Triebe, als wären ſie vornehmerer Abkunft. Es giebt eine unheilbar gemeine Seite der menſchlichen Natur, welcher ſich der Dichter immer nur mit einer gewiſſen Schamhaftigkeit nähern ſollte, wenn er nicht umhin kann ſie wahrnehmen zu laßen; Beaumont und Fletcher hingegen gönnen der Natur gar keinen Schleier. Sie gehen über Alles gerade mit der Sprache heraus, ſie machen den Zuſchauer zum unwilligen Vertrauten von allem was edlere Gemüther ſogar vor ſich ſelbſt verheimlichen. Was ſich dieſe Dichter daher von Seiten der Unanſtändigkeit erlauben, das überſteigt alle Vorſtellung. Die Zügelloſigkeit in den Reden iſt das Geringſte; viele Auftritte, ja ganze Verwickelungen ſind ſo angelegt, daß ſchon der bloße Gedanke daran, geſchweige denn der Anblick, die Sittſamkeit auf's gröbſte beleidigt. Ariſtophanes iſt ein verwegner Dolmetſcher der Sinnlichkeit; aber wie die griechiſchen Bildhauer in den Geſtalten der Satyrn u. ſ. w., verweiſt er ſie in das bloß thieriſche Gebiet, wohin ſie gehört; nach der damaligen Sittenlehre beurtheilt, iſt er weit unanſtößiger. In einer ganz andern Sphäre legen Beaumont und Fletcher die unſaub.e und ekelhafte Haushaltung des Laſters zur Schau, ihre Compoſitionen gleichen dem Tuch

voll reiner und unreiner Thiere im Geſicht des Apoſtels. Dieß war der allgemeine Hang der dramatiſchen Schriftſteller unter Jakob und Karl dem Erſten. Es iſt als ob ſie gefliſſentlich den Puritanern hätten Recht geben wollen, welche behaupteten, die Theater ſeien eben ſo viele Schulen der Verführung und Kapellen des Teufels.

Denen, welche bloß zu ihrer Unterhaltung und allgemeinen Geiſtesbildung leſen, kann man Beaumonts und Fletchers Werke nur mit Einſchränkung empfehlen. Für den ausübenden Künſtler hingegen und für den kritiſchen Kenner der dramatiſchen Kunſt iſt unendlich viel daraus zu lernen, ſowohl von Seiten ihrer Vorzüge als ihrer Ausſchweifungen. Eine ausführliche Zergliederung eines oder des andern von ihren Werken, wozu uns hier der Raum gebricht, würde dieß in das hellſte Licht ſetzen. Für die Vorſtellung hatten dieſe Stücke zu ihrer Zeit die Bequemlichkeit, daß dazu nicht ſo große Schauſpieler erforderlich ſind, wie zu den Hauptrollen von Shakſpeares Stücken. Um ſie heut zu Tage wieder auf die Bühne zu bringen, müßten die meiſten ganz umgeſchmolzen werden, bei einigen könnte man mit Weglaßen, Mäßigen und Reinigen abkommen. (So viel ich weiß, iſt bis jetzt nur ein einziges auf dem deutſchen Theater, nämlich Rule a wiſe and have a wiſe, von Schröder bearbeitet unter dem Titel ‚Stille Waßer ſind tief‘, welches, gut aufgeführt, immer viel Beifall gefunden hat.)

Eine beſondre Erwähnung verdienen die Zwei edlen Vettern (Two noble kinsmen), weil ſie von Shakſpeare und Fletcher gemeinſchaftlich herrühren ſollen. Ich ſehe keinen Grund, dieſe Angabe zu bezweifeln; das Stück iſt zwar erſt nach dem Tode beider erſchienen, aber in welcher Abſicht hätte der Herausgeber oder Drucker dieß betrügeriſcher Weiſe

vorgeben ſollen, da Fletchers Name damals wenigſtens eben ſo berühmt oder noch berühmter als Shakſpeares war? Wäre es die Arbeit Fletchers allein, ſo müßte man es unſtreitig für das vortrefflichſte unter ſeinen ernſten und hiſtoriſchen Stücken erklären. Indeſſen es würde parteiiſch ſein, einem ſonſt talentvollen Schriftſteller ein Werk deswegen abzuſprechen, weil es zu gut für ihn ſei. Könnte nicht Fletcher, der in den Gedanken und Bildern nicht ſelten einige Verwandtſchaft mit Shakſpeare zeigt, einmal das Glück gehabt haben, ſich ihm mehr zu nähern als gewöhnlich? Noch mißlicher wäre es, auf die Aehnlichkeit einzelner Stellen mit ſhakſpeareſchen zu fußen. Dieß könnte vielmehr eine Spur der Nachahmung ſein. Ich gründe mich alſo bloß auf die hiſtoriſche Angabe, die vermuthlich von einer Ueberlieferung der Schauſpieler herrührt. Es giebt Kenner der Malerei, die bei den Gemälden Raphaels, welche, wie bekannt, nicht immer ganz von ſeiner Hand ausgeführt ſind, auf ſich nehmen zu entſcheiden, was Franceſco Penni oder Giulio Romano oder irgend ein andrer Schüler daran gemalt. Ich wünſche ihnen Glück zu der Feinheit ihrer Unterſcheidung; ſie ſind dabei wenigſtens ſicher vor der Gefahr, widerlegt zu werden, weil es an Nachrichten fehlt. Ich möchte dieſe Kenner jedoch daran erinnern, daß Giulio Romano ſich durch eine Kopie des Andrea del Sarto nach Raphael hintergeben ließ, und zwar in Abſicht auf ein Bild, woran er ſelbſt mitgemalt hatte. Der vorliegende Fall iſt indeſſen eine noch weit verwickeltere Aufgabe der Kritik. Der Entwurf von Raphaels Bildern rührte wenigſtens von ihm allein her, und nur die Ausführung wurde theilweiſe ſeinen Schülern überlaßen. Um aber auszumitteln, was an den Zwei edlen Vettern Shakſpearen gehören kann, müßte man nicht nur die

Verſchiedenheit der Hände in der Ausführung unterſcheiden, ſondern Shakſpeares Einfluß auf die Anlage des Ganzen beſtimmen. Wenn er ſich aber einmal zur Hervorbringung eines Werkes mit einem andern Dichter vereinigte, ſo wird er ſich auch in einem gewiſſen Grade nach deſſen Anſichten haben bequemen und darauf Verzicht thun müßen, ſeine innerſte Eigenthümlichkeit kund zu geben. Soll ich unter ſo vielen Gründen zum Zweifeln dennoch irgend einen Ausſpruch wagen, ſo glaube ich Shakſpeares Geiſt in einer gewiſſen idealiſchen Reinheit wahrzunehmen, die dieſes Stück vor Fletchers übrigen voraus hat, und in der gewißenhaften Treue, womit die aus Chaucers Palämon und Arcites entlehnte Geſchichte behandelt iſt. Im Stil dürfte Shakſpeares Hand an einer an Dunkelheit gränzenden Kürze und Gedankenfülle am erſten erkennbar ſein; in der Farbe des Ausdrucks haben ſonſt alle damaligen Dichter viel Aehnlichkeit mit einander. Die erſten Aufzüge ſind am ſorgfältigſten ausgearbeitet, nachher dehnt ſich das Stück auf epiſche Art in die Länge; das dramatiſche Geſetz, die Handlung gegen den Schluß zu beſchleunigen, iſt nicht genugſam beobachtet. Die Rolle der Tochter des Schließers, deren Wahnſinn kunſtlos in lauter Monologen fortgeführt wird, iſt gewiß nicht von Shakſpeare, man müßte denn annehmen, er habe ſeine Ophelia überbietend nachahmen wollen.

Uebrigens war die Sitte damals ſehr allgemein, daß zwei oder gar drei Dichter ſich zu einem Schauſpiele vereinigten. Außer dem beſtändigen Beiſpiele von Beaumont und Fletcher finden ſich eine Menge andre. Die Berathſchlagungen über die Anordnung des Plans wurden meiſtens bei fröhlichen Gelagen in öffentlichen Häuſern vorgenommen, wo es einmal einem der Theilnehmer widerfuhr, weil er in poe=

tiſcher Trunkenheit ausgerufen hatte: „Ich will es unternehmen, den König umzubringen!“ als Hochverräther verhaftet zu werden, bis das Mißverſtändniß ſich aufklärte. Für die leichteren Gattungen, welche geſelliger Witz beleben muß, mag dieſe Art der Compoſition gut ſein, überhaupt in Abſicht auf theatraliſche Wirkung mögen vier Augen mehr ſehn als zwei, und gegenſeitige Einwendungen mögen die geſchickteſten Mittel ausfinden helfen. Die höchſte dichteriſche Begeiſterung dürfte aber vielmehr einſiedleriſch als mittheilſam ſein, denn ſie ſucht immer den Ausdruck für etwas Unausſprechliches, was durch einzelne Worte nur geſchwächt und zerſtreut wird, und was ſie nur durch den Geſammt-Eindruck des vollendeten Kunſtwerks erreichen kann, deſſen Idee ihr vorſchwebt.

Ein unvergleichliches und in ſeiner Art einziges Werk von Beaumont und Fletcher iſt Der Ritter von der brennenden Mörſerkeule (the Knight of the burning pestle). Es iſt eine Parodie der Ritterromane; der Gedanke des Ganzen iſt aus dem Don Quixote entlehnt, aber die Nachahmung iſt mit ſolcher Freiheit behandelt und auf Spenſers Feenkönigin insbeſondere gewandt, daß ſie für eine zweite Erfindung gelten kann. Aber die eigentlich ſinnreiche Neuheit des Stückes beſteht in der Zuſammenſtellung dieſer Ironie über einen chimäriſchen Mißbrauch der Poeſie mit einer andern gerade entgegengeſetzten Ironie über die Unfähigkeit, irgend eine Dichtung und die dramatiſche Form insbeſondere zu begreifen. Ein Gewürzkrämer und ſeine Frau kommen als Zuſchauer auf's Theater, ſie ſind unzufrieden mit dem Stück, das eben angekündigt wird, ſie verlangen ein Schauſpiel zu Ehren der Bürgerſchaft, und Ralph, ihr Lehrburſche, ſoll die Hauptrolle darin ſpielen. Man willfahrt ihnen, aber ſie ſind

damit noch nicht zufrieden, machen über Alles ihre Bemerkungen, und reden den Schauſpielern immerfort darein. Schon Ben Jonſon hatte erdichtete Zuſchauer zur Schau geſtellt, aber es waren entweder wohlwollende Erklärer oder ungeſchickte Tadler der Abſichten des Dichters: ſie führten alſo immer nur ſeine eigne Sache. Der Gewürzkrämer und ſeine Frau hingegen repräſentieren eine ganze Gattung, nämlich die unpoetiſchen und von Kunſtſinn entblößten Zuſchauer. Die Illuſion wird bei ihnen zum leidentlichen Irrthume, das Vorgeſtellte wirkt auf ſie als wäre es wirklich, ſie ſind dabei dem Eindrucke jedes Augenblicks hingegeben und nehmen Partei für oder wider die Perſonen. Auf der andern Seite zeigen ſie ſich aller ächten Illuſion, d. h. der lebhaften Verſetzung in den Geiſt der Dichtung unfähig: Ralph, wie heldenmäßig und ritterlich er ſich auch geberden mag, bleibt für ſie immer Ralph, ihr Lehrburſche, und ſie maßen ſich an, nach augenblicklichen Einfällen Auftritte zu verlangen, die ganz aus dem Plane des angefangnen Stücks herausgehn. Kurz, die Anſichten und Zumuthungen, womit die Dichter oft von einem proſaiſchen Publikum beläſtigt werden, ſind auf das geiſtreichſte und ergötzlichſte in dieſen Caricaturen von Zuſchauern perſonificiert.

Die treue Schäferin, eine Paſtorale, wird von einigen engliſchen Kritikern ſehr gerühmt, weil ſie allerdings mit großem Fleiß in gereimten und zum Theil lyriſchen Verſen ausgearbeitet iſt. Mir ſcheint es ein ganz verfehltes Werk zu ſein. Fletcher wollte auch einmal klaſſiſch ſein, und that ſeinem natürlichen Talente Gewalt an. Vermuthlich hatte er die Abſicht, Shakſpeares Sommernachts-Traum zu überbieten, aber er hat eine eben ſo ſchwerfällige Dichtung an's Licht gebracht, als jene leicht und luftig iſt. Das Stück

iſt mit Mythologie und landſchaftlichen Schilderungen überladen, untheatraliſch, und dabei ſo weit entfernt von dem ächten Ideal der Schäferwelt, daß es vielmehr die größten Gemeinheiten enthält. Man könnte es eine ſehr unſittſame Lobpreiſung der Keuſchheit nennen. Ich will hoffen, daß Fletcher Guarinis Pastor fido nicht gekannt hat, ſonſt wäre ſein Mißgriff noch weniger zu entſchuldigen.

Es fehlt uns hier an Raum, von den übrigen Werken Beaumonts und Fletchers im Einzelnen zu reden, wiewohl ſie zu vielen lehrreichen Bemerkungen Anlaß geben können. Im Ganzen kann man von dieſen Schriftſtellern ſagen, ſie haben ſich einen prächtigen Pallaſt erbaut, aber nur in den Vorſtädten der Poeſie, während Shakſpeare im Mittelpunkte der Hauptſtadt ſeinen königlichen Sitz hat.

Maſſingers Andenken iſt noch vor kurzem durch eine Ausgabe ſeiner Werke erneuert worden. Einige Litteratoren wollen ihn über Beaumont und Fletcher ſtellen, als hätte er ſich der Vortrefflichkeit Shakſpeares mehr angenähert als dieſe. Ich kann dieß nicht finden. Er ſcheint mir die größte Aehnlichkeit mit jenen beiden zu haben, in der Anlage der Stücke, im Ton der Sitten, auch in der Sprache und dem vernachläßigten Versbau. Ich würde es nicht unternehmen, an innern Kennzeichen zu unterſcheiden, ob ein Schauſpiel von Maſſinger oder von Beaumont und Fletcher herrührt. Dieß gilt auch von andern Zeitgenoßen, z. B. von Shirley, von dem wirklich ein paar Stücke ſich unter die Anzahl der den beiden letztgenannten zugeſchriebnen Werke eingeſchlichen haben ſollen. Es gab damals, wie ſchon geſagt, eine Schule der dramatiſchen Kunſt in England, eine Schule, deren unſichtbares und allzu oft verkanntes Oberhaupt Shakſpeare war; denn Ben Jonſon war faſt ohne Nachfolger geblieben.

Der Manier iſt es eigen, die Züge perſönlicher Originalität zu verwiſchen, und die Hervorbringungen verſchiedner Künſtler einander ähnlich zu machen; und von Manier kann keiner der nach Shakſpeare aufgetretnen dramatiſchen Dichter dieſes Zeitalters freigeſprochen werden. Wenn man indeſſen ihre Werke neben die des folgenden Zeitalters ſtellt, ſo wird man zwiſchen ihnen ungefähr daſſelbe Verhältniß gewahr, wie zwiſchen den Malereien aus der Schule des Michelangelo und denen aus der letzten Hälfte des ſiebzehnten und der erſten des achtzehnten Jahrhunderts. Beide ſind manieriert, aber die Manier in jenen trägt noch die Spuren eines erhabnen Urſprungs in der erſten Geſchlechtsfolge an ſich, in dieſen iſt Alles kleinlich, geziert, leer und oberflächlich. Ich wiederhole es: in einer allgemeinen Geſchichte der dramatiſchen Kunſt iſt die erſte Periode des engliſchen Theaters die einzig bedeutende. Die Schauſpiele der unbekannteſten Schriftſteller dieſer Zeit (ich wage es zu verſichern, ohne ſie bei weitem alle zu kennen) ſind lehrreicher für die Theorie und merkwürdiger als die berühmteſten aus allen ſpäteren Zeiten.

Vierunddreißigſte Vorleſung.

(Fortſetzung.) Schließung der Schaubühne durch die Puritaner. Erneuerung des Theaters unter Karl II. Geſchmacks- und Sitten-Verderbniß. Davenant, Dryden, Otway und Andre. Luſtſpieldichter von Wycherley und Congreve an bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts gemeinſchaftlich charakteriſiert. Trauerſpiele aus demſelben Zeitraum. Rowe. Addiſons Cato. Neuere. Bürgerliches Trauerſpiel: Lillo, Garrick. Neueſter Zuſtand.

Bei dem bisher geſchilderten Zuſtande blieb es ungefähr unter der Regierung Karls des Erſten, bis im Jahre 1647 die Strafpredigten der Puritaner, die lange gegen das Theater gemurmelt und hierauf laut gedonnert hatten, ſich in Geſetze verwandelten. Schauſpiele aufführen und ſogar anſehen, wurde bei harter Strafe unterſagt. Nun erfolgte ein bürgerlicher Krieg, und hiebei ereignete ſich der außerordentliche Fall, daß die Schauſpieler, die ſonſt, unbekümmert um die Regierungsform, nur für die friedliche Unterhaltung ihrer Mitbürger zu ſorgen pflegen, nothgedrungen eine politiſche Partei ergriffen, deren Intereſſe mit dem ihrer eignen Erhaltung auf das genaueſte zuſammenhieng. Faſt alle nahmen Dienſte in der Armee des Königs, viele kamen für die gute Sache um, die Ueberlebenden kehrten nach Lon-

don zurück, und fuhren fort, ihre Kunſt insgeheim auszuüben. Aus den Trümmern aller bisherigen Schauſpieler-Geſellſchaften bildete ſich eine einzige, die zuweilen, jedoch mit großer Vorſicht, auf den Landſitzen der Großen in der Nähe von London Vorſtellungen gab. Denn unter allen Seltſamkeiten, welche der damalige gewaltſame Zuſtand der Dinge hervorbrachte, war auch dieſe, daß es für einen Beweis der Anhänglichkeit an die alte Verfaßung galt, Schauſpieler zu lieben, zu belohnen und in ſeiner eignen Wohnung zu beherbergen. Zum Glück verſtanden ſich die Puritaner noch nicht ſo gut auf die Wichtigkeit der Bücher-Cenſur, wie man es ſeitdem gelernt hat: ſonſt hätten die noch ungedruckten dramatiſchen Hervorbringungen der vorgehenden Zeit auch nicht im Druck erſcheinen dürfen, und Vieles würde ohne Zweifel unwiederbringlich verloren gegangen ſein. Dieſe finſtern Fanatiker waren ſo ſehr Feinde alles Schönen, daß ſie nicht nur jede freie Geiſtesergötzung, was irgend das Leben ſchmücken kann, insbeſondere das Schauſpiel, als einen öffentlichen Baals-Dienſt verfolgten, ſondern ſogar der Kirchenmuſik, als einem dämoniſchen Geheul, die Ohren verſtopften. Hätte ihre Herrſchaft ſich länger behauptet, ſo müßte England in eine unheilbare Barbarei verfallen ſein: die Unterdrückung des Theaters dauerte bis zum Jahre 1660, als mit Karl dem Zweiten die freie Ausübung aller Künſte wiederkehrte.

Es iſt genugſam bekannt, welchen Einfluß auf die Sitten und den Zeitgeiſt die Regierung dieſes Königs und die natürliche Rückwirkung gegen die zuvor herrſchende Partei hatte. Wie die Puritaner die republikaniſchen Grundſätze und den Religionseifer haßenswürdig gemacht hatten, ſo ſchien der leichtſinnige Monarch recht dazu geboren, dem Königthum alle Achtung zu verſcherzen. In ſeinem Gefolge überſchwemm-

ten England fremde Thorheiten und Laſter. Der Hof gab den Ton der unverhohlenſten Sittenloſigkeit an, und dieß Beiſpiel griff um ſo weiter um ſich, weil man durch eine eben ſo ausgelaßene Denkart und Lebensweiſe ſeinen Eifer für die neue Ordnung der Dinge zu bewähren glaubte. Der Fanatiſmus der Republikaner war von wahrhafter Strenge der Sitten begleitet geweſen; man fand daher nichts bequemer, als ſich durch den ausſchweifenden Hang zu allen erlaubten oder unerlaubten Vergnügungen zum Royaliſten zu ſtempeln. Nirgends wurde das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten verkehrter nachgeahmt. Die am franzöſiſchen Hofe herrſchende Galanterie war nicht ohne Zurückhaltung und ohne Zartgefühl; man ſündigte, wenn ich ſo ſagen darf, noch mit einiger Würde, und Niemand wagte das Ehrwürdige anzutaſten, wenn ſeine Handlungen auch nicht in Uebereinſtimmung damit waren. Die Engländer ſpielten eine ihnen ganz unnatürliche Rolle, und ſpielten ſie daher mit Ungeſchick: ſie warfen ſich ſchwerfällig in den Leichtſinn: ſie verwechſelten überall die gröbſte Zügelloſigkeit mit freier Aufgewecktheit des Geiſtes, und ſahen nicht ein, daß die Art von Grazie, die bei der Verderbtheit noch möglich iſt, mit dem letzten Schleier, den ſie abwirft, verſchwindet.

Es iſt leicht einzuſehen, welche Wendung eine unter ſolchen Auſpicien unternommene neue Bildung des Geſchmacks nehmen mußte. Man beſaß keine Kennerſchaft in den ſchönen Künſten, man begünſtigte ſie bloß wie andre auswärtige Moden und Erfindungen des Luxus. Man fühlte weder ein wahres Bedürfniß der Poeſie, noch hatte man Sinn dafür: man wollte nur auf eine glänzende und flüchtige Art unterhalten ſein. Das Theater, das in ſeiner vormaligen Einfalt bloß durch die Vortrefflichkeit der dramatiſchen Werke und

der Schauſpieler die Zuſchauer angezogen hatte, wurde jetzt mit allen ſeitdem üblichen Zuthaten ausgerüſtet: allein was es an äußerm Schmucke gewann, verlor es an innerm Werthe.

Sir William Davenant war es, dem das engliſche Theater bei ſeiner Erneuerung nach der oft erwähnten Unterbrechung die neue Einrichtung verdankt, wenn anders dieſes Wort hier angebracht iſt. Er führte das italiäniſche Syſtem der Decoration ein, das Coſtum, ſo gut oder ſchlecht man ſich damals darauf verſtand, die Opernmuſik und überhaupt den Gebrauch des Orcheſters. Karl der Zweite hatte ihn zu dieſem Unternehmen mit ausgedehnten Privilegien verſehen. Davenant war zugleich eine Art von Glücksritter und von ſchönem Geiſt, und auf alle Weiſe der königlichen Gunſt werth, zu welcher niemals Würde des Charakters eine Bedingung war. Er gab ſich mit allem ab, was das Bedürfniß eines mannichfaltigen Theater-Repertoriums erfordern kann; er machte Umarbeitungen alter Stücke, ſchrieb eigne Schauſpiele, Opern, Prologe u. ſ. w. Aber von allen ſeinen Arbeiten iſt nichts der verdienten Vergeßenheit entgangen.

Bald wurde Dryden der Held der Bühne, und blieb es eine geraume Zeit hindurch. Dieſer Mann hat durch ſeinen Einfluß auf die Feſtſetzung des Versbaues und der Diction, wenigſtens in den gereimten Verſen, einen mit ſeinem wahren Verdienſt ganz unverhältnißmäßigen Ruhm erworben. Wir laßen es hier dahin geſtellt ſein, ob ſeine Ueberſetzungen der lateiniſchen Dichter nicht bloß manierierte Paraphraſen ſind; ob ſeine politiſchen Allegorien, nachdem das Intereſſe der Parteien erloſchen iſt, ſich ohne die größte Langeweile leſen laſſen; aber ſeine Schauſpiele ſind, in Bezug auf ſeinen großen Ruhm betrachtet, unglaublich ſchlecht. Dryden hatte eine fließende und leichte Verſification, er be-

ſaß ziemlich viel, aber unverdaute Kenntniſſe, und dabei die Gabe, dem von allen Seiten her Entlehnten einen gewiſſen Schein der Neuheit zu geben. Allein was er ohne wahre Tiefe des Geiſtes hätte leiſten können, verdarb er noch durch die nachläßige Uebereilung, womit er ſchrieb: ſeine dienſtbare Muſe war der Nothbehelf eines unordentlichen Lebens. Dabei hatte er eine ungemeßne Eitelkeit; manchmal verkleidet er ſie in demüthigen Prologen, andre Male geht er mit der Sprache heraus und erklärt zuverſichtlich, daß er es beßer als Shakſpeare, Fletcher und Jonſon (die er ungefähr auf die gleiche Höhe ſtellt) gemacht zu haben vermeine; das Verdienſt davon müße aber der Verfeinerung und den Fortſchritten des Zeitalters zugeſchrieben werden. Ei ja! das Zeitalter! Als ob das der Eliſabeth im Vergleich mit dem, worin Dryden lebte, nicht in allen Stücken, „Hyperion bei 'nem Satyr“ geweſen wäre! Dryden ſpielte auch den Kritiker: er ſtattete ſeine Stücke reichlich mit Vorreden und Abhandlungen über die dramatiſche Poeſie aus, worin er über Shakſpeares und Fletchers Genie und über Corneilles ganz entgegengeſetztes Beiſpiel, über die originelle Kühnheit der brittiſchen Bühne und über die Regeln des Ariſtoteles und Horaz verwirrt durch einander ſchwatzt. Ein eben ſo verworrenes Gemiſch war denn auch ſeine Ausübung der dramatiſchen Kunſt. Er bildete ſich ein, eine neue Gattung erfunden zu haben, nämlich das heroiſche Schauſpiel: als ob nicht von jeher das Trauerſpiel ſeiner Natur nach heroiſch geweſen wäre! Wenn man aber ein heroiſches Drama ſucht, das dennoch nicht eigentlich tragiſch ſei, ſo hatten es die Spanier längſt in der größten Vollkommenheit beſeßen. Bei der ungemeinen Fertigkeit im Reimen, die Dryden hatte, koſtete es ihm wenig Mühe, ſeine meiſten ernſthaften Stücke ganz

in gereimten Verſen abzufaßen. Allein dieß war eine höchſt unglückliche Neuerung. Die zehnſilbigen gereimten Verſe vertreten bei den Engländern ungefähr die Stelle der Alexandriner; ſie haben mehr Freiheit als dieſe in den Abſchnitten, dagegen fehlt ihnen die Abwechſelung der männlichen und weiblichen Reime; ſie gehen eben ſo paarweiſe einher wie die franzöſiſchen Alexandriner, und von Seiten der Silbenmeßung ſind ſie noch einförmiger ſymmetriſch. Sie geben daher dem Dialog unvermeidlich eine große Steifheit. Die Weiſe der ältern engliſchen Dramatiker, ſich im Ganzen der reimloſen Jamben zu bedienen, und nur dann und wann Reime einzumiſchen, war unendlich vorzüglicher. Auch hat man in der Folge den Reim nur allzu ausſchließend verworfen.

Drydens Plane ſind bis zur Abgeſchmacktheit unwahrſcheinlich, die Vorfälle ſind darin gedankenlos zuſammengewürfelt, die ſeltſamſten Theaterſtreiche fallen unaufhörlich aus den Wolken. Von Charakter-Schilderung kann nicht die Rede ſein; in ſeinen Perſonen iſt nicht ein Funke Natur. Leidenſchaften, verbrecheriſche und edelmüthige Geſinnungen fließen ihnen mit gleichgültiger Leichtigkeit von den Lippen, ohne je im Herzen gewohnt zu haben; am meiſten gefallen ſie ſich in heroiſchen Großprahlereien. Der Ton des Ausdrucks iſt abwechſelnd platt und bis zum Unſinn bombaſtiſch, häufig auch beides zugleich: der Dichter gleicht einem Menſchen, der auf Stelzen in einem Moraſte ſpazieren geht. Seinen Witz läßt er in geſchraubten Sophiſtereien, ſeine Einbildungskraft in übel angebrachten weitläuftigen Gleichniſſen glänzen. Alle dieſe Fehler hat der Herzog von Buckingham in ſeinem Luſtſpiel, die Schauſpiel-Probe, (the Rehearsal) lächerlich gemacht: unter dem Namen Bayes iſt Dryden ge-

meint, wiewohl einige Züge von Davenant und andern gleichzeitigen Schriftſtellern beigemiſcht ſind. Die Einkleidung dieſer kritiſchen Satire könnte künſtlicher und mannichfaltiger ſein; von Seiten des Gehalts aber iſt ſie vortrefflich, und die einzelnen Parodien ſind ſehr luſtig und geiſtreich. Der Geſchmack an dieſen verkehrten Manieren war jedoch zu herrſchend, als daß das Anſehen eines ſo witzigen Kopfes, der zugleich ein Großer des Reichs war, ihm hätte Einhalt thun können.

Jüngere Mitwerber Drydens im Trauerſpiel waren Otway und Lee. Otway lebte in der Dürftigkeit und ſtarb jung: unter günſtigeren Umſtänden hätte er vielleicht mehr geleiſtet. Seine erſten Stücke in gereimten Verſen ſind Nachahmungen von Drydens Manier; er hat auch Racines Berenice bearbeitet. Zwei Stücke von ihm in reimloſen Verſen haben ſich auf der Bühne erhalten: Die Waiſe und Das gerettete Venedig. Es fehlt viel daran, daß dieſe Trauerſpiele gut zu nennen wären, aber es iſt Anlage darin, beſonders in dem letzten, und unter viel leerer Deklamation finden ſich einige wahrhaft pathetiſche Züge. Wie wenig Otway die wahren Regeln der Compoſition verſtand, kann man ſchon daraus ſchließen, daß er in ſeinen Cajus Marius die Hälfte der Scenen von Shakſpeares Romeo und Julia wörtlich oder mit entſtellenden Veränderungen übertragen hat. Es läßt ſich nichts Widerſinnigeres denken, als eine ſolche Epiſode in römiſchen Sitten und in einem hiſtoriſchen Schauſpiele. Dieß unverſchämte Plagiat wird keinesweges dadurch entſchuldigt, daß er es eingeſteht.

Dryden hat verſchiedne Stücke von Shakſpeare umgearbeitet, wie ſich denn damals und noch lange nachher jedermann für fähig dazu hielt. Er ſchrieb auch Luſtſpiele, aber

Wycherley und Congreve machten ſich zuerſt in dieſer Gattung einen Namen. Das gemiſchte romantiſche Drama wurde jetzt ganz bei Seite geſetzt, Alles ſollte entweder Trauerſpiel oder Luſtſpiel ſein. Die Geſchichte jeder dieſer beiden Gattungen läßt ſich alſo beſonders abhandeln, wenn anders etwas, wobei keine fortgehende Entwickelung, ſondern bloß Stillſtand oder gar Rückſchritt und ein unſichres Schwanken nach allerlei Richtungen zu bemerken iſt, eine Geſchichte hat. Indeſſen haben die Engländer unter Karl dem Zweiten und der Königin Anna bis gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts eine Reihe von Luſtſpieldichtern gehabt, die ſich gemeinſchaftlich abhandeln laßen, weil die bedeutendſte Verſchiedenheit unter ihnen bloß von einem äußern Umſtande, nämlich dem wechſelnden Ton der Sitten herrührt.

Ich habe an andern Stellen dieſer Vorleſungen gezeigt, daß die Zierlichkeit der Form im Luſtſpiel von der größten Wichtigkeit iſt, weil es durch den Mangel an Sorgfalt von dieſer Seite leicht in eine bloß proſaiſche Nachahmung des Wirklichen ausartet, wobei denn weder von Poeſie, noch von Kunſt überhaupt die Rede ſein kann. Die engliſchen Luſtſpiele ſind aber gerade in der Form ſehr vernachläßigt. Zuförderſt ſind ſie ſämmtlich in Proſa geſchrieben. Wie ein engliſcher Kritiker mit Grunde bemerkt, hat die Verbannung der Verſe aus dem Luſtſpiele ſogar auf den Versbau im Trauerſpiele nachtheilig gewirkt. Die älteren Dramatiker wußten den Ton ihrer Jamben beliebig herauf und herunter zu ſtimmen; durch die Entfernung dieſer Versart vom vertraulichen Dialog iſt ſie pomphafter und ungelenker geworden. Es iſt wahr, Shakſpeares komiſche Scenen ſind meiſtens ebenfalls in Proſa geſchrieben; aber im gemiſchten Schauſpiel, das eine ernſthafte, wunderbare oder pathetiſche Seite hat,

dient die Proſa neben der erhöhten Sprache der Verſe den Gegenſatz zwiſchen der gemeinen und der idealiſchen Geſinnung zu bezeichnen; ſie wird ein poſitives Mittel der Darſtellung. Durchgängige Proſa im Luſtſpiel hingegen iſt nichts als die natürliche Sprache, auf die der Dichter keinen Kunſtfleiß gewandt hat, um ſie bei einer ſcheinbar genauen Nachahmung dennoch zu verfeinern und abzuglätten: es iſt jene Proſa, die Molieres bürgerlicher Edelmann ſein Leben lang geſprochen hatte, ohne es nur zu argwohnen.

Ferner binden ſich die engliſchen Luſtſpieldichter zu wenig an die Einheit des Ortes. Ich habe mich verſchiedentlich erklärt, daß ich, ſobald ein Schauſpiel hiſtoriſchen Umfang oder romantiſchen Zauber haben ſoll, den Wechſel der Scene ſogar für ein Erforderniß halte. Im bürgerlichen Luſtſpiel iſt es aber ganz etwas andres. Ich bin überzeugt, daß es auf die Führung der Handlung in den engliſchen Luſtſpielen faſt immer einen vortheilhaften Einfluß gehabt haben würde, wenn ſich ihre Verfaßer in dieſem Stücke ſtrengeren Geſetzen unterworfen hätten.

Die muntre Gaukelei der italiäniſchen Maſken hat in England von jeher noch weniger Eingang gefunden als in Frankreich. Der Narr oder Clown in Shakſpeares Luſtſpielen iſt vielmehr ein ironiſcher Humoriſt, als ein mimiſcher Poſſenreißer. Intrigue im wirklichen Leben iſt den nordiſchen Nationen ſowohl durch ihre Tugenden, als durch ihre Mängel fremd: ſie haben zu viel Offenheit des Charakters und zu wenig ſchnelle Feinheit des Verſtandes. Es iſt merkwürdig, daß die ſüdlichen Völker bei heftigen Leidenſchaften dennoch die Gabe, ſich zu verſtellen, in weit höherem Grade beſitzen. Im Norden iſt das ganze Leben auf gegenſeitiges Zutrauen eingerichtet. Auch im Schauſpiele werden daher die Zuſchauer

weniger darauf geübt und weniger dazu geneigt ſein, ſich an der Geheimhaltung der Abſichten, an ihrem Gelingen durch kühne Liſt, und an der Gegenwart des Geiſtes zu ergötzen, welche bei unerwartet kreuzenden Zufällen aus der Verlegenheit reißt. Indeſſen kann im Luſtſpiele Intrigue im dramatiſchen Sinne ſtattfinden, ohne daß irgend eine der Perſonen eigentlich Intriguen ſpielt. Von Seiten der Verwickelung und Auflöſung ſind aber die engliſchen Luſtſpieldichter am wenigſten zu loben. Es fehlt ihren Planen an Einheit. Shakſpearen glaube ich hinlänglich gegen dieſen Vorwurf gerechtfertigt zu haben; eher verdienen ihn manche Stücke Fletchrrs. Wenn indeſſen die Einbildungskraft Antheil an einer Dichtnng hat, ſo iſt es bei weitem nicht ſo nöthig, daß Alles als Urſache und Wirkung genau unter ſich zuſammenhänge, als wenn das Ganze bloß durch den Verſtand zuſammen gehalten wird. Die doppelte oder dreifache Intrigue in vielen neueren engliſchen Luſtſpielen iſt von engliſchen Kunſtrichtern ſelbſt anerkannt worden. (Unter andern ſagt der ungenannte Verfaßer eines geiſtreichen Briefes an Garrick vor Coxeters Ausgabe von Maſſingers Werken: What with their plots, and dubble-plots, and counter-plots, and under-plots, the mind is so much perplexed to piece out the story, as to put together the disjointed parts of our ancient drama.) Die dabei in's Spiel geſetzten Erfindungen ſind oft nicht recht wahrſcheinlich, ohne doch durch glückliche Neuheit zu reizen, hauptſächlich fehlt es aber an Klarheit und leichter Entwickelung. Die meiſten engliſchen Luſtſpiele ſind viel zu lang. Die Verfaßer überladen ihre Compoſition mit Charakteren, von denen man nicht einſieht, warum ſie ſie nicht in mehrere Stücke vertheilt haben. Es iſt, wie wenn man eine größere Anzahl einander fremder

Perſonen nöthigt, mit demſelben Poſtwagen abzufahren, als eigentlich darin Platz hat: die Reiſe wird unbequemer und die Unterhaltung nicht lebhafter.

Das vornehmſte Verdienſt der engliſchen Luſtſpieldichter dieſes Zeitraums beſteht in der Charakter-Schilderung, und manche haben darin allerdings viel Talent bewieſen, doch möchte ich keinem eigentliches Genie dafür zuſchreiben. Auch von dieſer Seite ſind ihnen die älteren (Shakſpeare, das verſteht ſich von ſelbſt, aber auch Fletcher und Jonſon) überlegen. Selten haben die Neueren gewußt, der Natur die verborgenſten und unwillkürlichſten Regungen abzulauſchen und komiſch aufzufaßen; ſie ſchildern meiſtens nur die natürliche oder angenommene Oberfläche der Menſchen. Dazu kam derſelbe Umſtand, der auch in Frankreich nach Moliere nachtheilig wirkte. Die komiſche Muſe, ſtatt ſich mit dem bürgerlichen Leben der mittleren und unteren Stände, ihrer eigentlichen Sphäre, vertraut zu machen, wurde vornehm: ſie drängte ſich an den Hof, und ſuchte einen Widerſchein der ſchönen Welt aufzuhaſchen. Es war nun nicht mehr ein engliſch nationales, ſondern ein londner Luſtſpiel. Faſt Alles dreht ſich um modiſche Liebeshändel, und um modiſche Geckereien: die Liebeshändel ſind entweder anſtößig oder fade, die Geckereien immer läppiſch und geiſtlos. Dieſe Luſtſpieldichter mögen den Ton ihrer Zeit recht gut getroffen haben: ſie thaten hieran ihre Pflicht, aber ſie haben dieſer Zeit ein klägliches Denkmal geſtiftet. In wenigen Zeitaltern hat man eine ſo tiefe Ebbe des Geſchmacks in den ſchönen Künſten erlebt, als am Schluße des ſiebzehnten und in der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Die politiſche Maſchine gieng ihren Gang fort: Kriege, Unterhandlungen und Staatsveränderungen verleihen auch dieſem Zeitalter einen gewiſſen

hiſtoriſchen Glanz; aber die Luſtſpieldichter und Porträtmaler haben uns das Geheimniß ſeiner Armſeligkeit offenbart, dieſe durch Abbildung der Kleidertrachten, jene durch Nachahmung des geſellſchaftlichen Tons. Ich bin überzeugt, wenn wir die Geſpräche der damaligen ſchönen Welt heut zu Tage noch anhören könnten, ſie würden uns eben ſo kleinlich geziert und mit Anmaßung geſchmacklos vorkommen, als die Reifröcke, gethürmten Kopfputze und hohen Hackenſchuhe der Frauen, und die großen Perücken, Halskrauſen, hängenden Aermel und Bandſchleifen des männlichen Anzuges. (Wenn ich den guten oder ſchlechten Geſchmack in den Kleidertrachten für ein untrügliches Kennzeichen der geſellſchaftlichen Bildung oder Mißbildung ausgebe, ſo beſchränkt ſich dieß auf das Zeitalter, wo eine Mode aufkommt; denn es kann zuweilen ſehr ſchwer halten, eine verkehrte Mode wieder abzubringen, wenn ſchon längſt in andern Dingen ein beßerer Geſchmack herrſcht. Die Trachten der Alten waren einfacher und daher dem Wechſel der Mode weniger unterworfen, beſonders die männliche Kleidung war beinahe unveränderlich. Indeſſen ließe ſich bloß nach den Trachten, wie wir ſie aus den alten Denkmälern kennen, eine ziemlich treffende Charakteriſtik der Aegyptier, der Griechen und der Römer entwerfen. An den weiblichen Portraitbüſten aus der Zeit der ſpäteren römiſchen Kaiſer finden ſich oft äußerſt geſchmackloſe Kopfputze; ſogar Büſten mit Perücken, die abgenommen werden können, vermuthlich um ſie zu wechſeln, ſo wie die Originale ſelbſt thaten.)

Der letzte und nicht der geringſte Tadel, der die engliſchen Luſtſpiele trifft, iſt ihre Anſtößigkeit. Ich erſchöpfe Alles mit Einem Worte, wenn ich ſage, daß nach Allem, was man von der Ausgelaßenheit der Sitten unter Karl dem

Zweiten weiß, Wycherley und Congreve einen noch durch ihre Frechheit in Erſtaunen ſetzen. Nicht bloß die einzelnen Reden, und häufig die Anlagen im Ganzen verletzen auf's gröbſte die Sittſamkeit, ſondern es wird in der Rolle des rake, des modigen Wüſtlings, geradezu ſittliche Freigeiſterei gepredigt, und die Ehe iſt der beſtändige Gegenſtand des Spottes. Beaumont und Fletcher haben eine ausſchweifende, aber kräftige Natur geſchildert; nichts iſt hingegen widerwärtiger als rohe Verderbtheit neben den Anſprüchen auf Ueberverfeinerung. Unter der Königin Anna wurden die Sitten wieder anſtändiger, und dieß läßt ſich auch in den Luſtſpielen ſpüren; in der Reihe der engliſchen Luſtſpieldichter: Wycherley, Congreve, Farquhar, Vanbrugh, Steele, Cibber u. ſ. w. läßt ſich ſo ziemlich eine Stufenfolge von der frechſten Unanſtändigkeit bis zu einer leidlichen Sittſamkeit wahrnehmen. Indeſſen hat doch das Beiſpiel der Vorgänger mehr Einfluß als billig auf die Nachfolger gehabt. Durch die Verjährung des Anſehens haben ſich Stücke auf der Bühne erhalten, dergleichen jetzt Niemand wagen dürfte darauf zu bringen. Es iſt eine merkwürdige Erſcheinung, deren Urſachen erklärt zu werden verdienen, daß die engliſche Nation in der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts von einer ſo ganz entgegengeſetzten Denkart zu einer faſt übertriebnen Strenge der Sittſamkeit im geſellſchaftlichen Geſpräch, in Romanen und Schauſpielen, und in den bildenden Künſten übergegangen iſt.

Einige haben von Congreve geurtheilt, er habe allzu viel Witz für einen komiſchen Dichter gehabt. Dieſe Leute mochten wohl keinen ſonderlichen Begriff vom Witze haben. Die Wahrheit iſt, daß Congreve und die übrigen oben genannten Schriftſteller meiſtentheils weniger komiſchen als

epigrammatiſchen Witz haben. Oft artet der letzte aber auch in Witzelei aus. Steeles Dialog zum Beiſpiel erinnert nur allzu ſehr an die Briefe im Spectator. Farquhars Anlagen ſcheinen mir unter allen die geiſtreichſten zu ſein.

Die neueſte Periode des engliſchen Luſtſpiels fängt ungefähr mit Colman an. Seitdem ſind die Sitten untadelig geweſen, in feiner und origineller Charakteriſtik iſt manches Gute geleiſtet worden; die Form iſt aber im Ganzen dieſelbe geblieben, und dieſe kann ich nun einmal nicht muſterhaft finden.

Das Trauerſpiel iſt im achtzehnten Jahrhundert in England vielfältig bearbeitet worden, aber ein Genie vom erſten Range iſt nicht darin aufgetreten. Man verließ Drydens Manier, und das war allerdings eine Verbeßerung. Rowe war ein aufrichtiger Bewunderer Shakſpeares, und ſeine beſcheidne Verehrung dieſes überlegnen Geiſtes ward ihm durch Rückkehr zur Natur und Wahrheit belohnt. Die Spuren der Nachahmung ſind unverkennbar: in Jane Shore iſt ſogar die Rolle des Gloſter geradezu aus Richard dem Dritten entlehnt. Ein kühner und kräftiger Geiſt war Rowe nicht, aber liebenswürdig gefühlvoll; er beſaß Anlage, die ſanfteren Rührungen zu erregen, und hat daher in ſeiner Schönen Büßenden, Jane Shore und Lady Jane Gray mit Erfolg weibliche Heldinnen und ihre Schwächen zum Gegenſtande gewählt.

Addiſon, ein ſchöner Geiſt, aber durchaus kein Dichter, unternahm es, das engliſche Trauerſpiel nach den vermeinten Regeln des guten Geſchmacks zu reinigen. Von einem Kenner der Alten hätte man erwarten ſollen, er würde ſich den griechiſchen Muſtern anzunähern geſucht haben. Ob er dieß beabſichtet, weiß ich nicht, aber gewiß iſt es, daß nichts

weiter daraus geworden als ein Trauerſpiel nach franzöſiſchem Zuſchnitt. Cato iſt ein ſchwaches und froſtiges Stück, faſt ohne Handlung, ohne einen einzigen wahrhaft erſchütternden Moment. Ein großes heroiſches Gemälde hat Addiſon durch ſchüchterne Behandlung ſo in's Enge gezogen, daß er nun nicht einmal den Rahmen ohne fremde Einmiſchungen auszufüllen wußte. Er hat daher zu den hergebrachten Liebſchaften ſeine Zuflucht genommen; wohl gezählt ſind ſechs verliebte Perſonen in dem Stück, Catos beide Söhne, Marcia und Lucia, Juba und Sempronius. Der gute Cato kann ſich daher auch nicht enthalten, als ein ſorgſamer Hausvater am Schluße zwei Heiraten zu ſtiften. Bis auf den Sempronius, den Böſewicht des Stücks, ſind die Verliebten ſämmtlich etwas pinſelhaft. Cato, der das Ganze heben ſollte, wird uns faſt nicht handelnd gezeigt: es bleibt ihm nichts mehr übrig, als ſich bewundern zu laßen und zu ſterben. Man könnte meinen, der ſtoiſche Entſchluß des Selbſtmordes ohne Kampf und ohne Leidenſchaft ſei kein günſtiger Stoff; aber im Grunde giebt es keine ungünſtigen Stoffe, es kommt nur darauf an, jeden auf die rechte Art zu faßen. Addiſon iſt durch die leidige Einheit des Ortes bewogen worden, den Cäſar, den einzigen würdigen Gegenſatz zum Cato, wegzulaßen, und hierin hat es ſogar Metaſtaſio beßer getroffen. Die Sprache iſt rein und einfach, aber ohne Schwung; der reimloſe Jambe giebt dem Dialog mehr Freiheit und einen etwas weniger conventionellen Anſtrich, als er in den franzöſiſchen Trauerſpielen hat; dagegen ſteht Cato dieſen an gedrängter Beredſamkeit weit nach.

Addiſon nahm einen großen Anlauf, er brachte alle großen und kleinen Kritiker, Pope an ihrer Spitze, die ganze Miliz des guten Geſchmacks unter die Waffen, um eine hohe

Erwartung von ſeinem mühſam zu Stande gebrachten Stücke zu erregen. Cato wurde denn auch allgemein als ein Meiſterwerk ohne Gleichen gelobpreiſt. Und worauf gründeten ſich dieſe ungemeßnen Anſprüche? Etwa auf die Regelmäßigkeit der Form? Dieſe war von den franzöſiſchen Dichtern ſeit beinahe einem Jahrhundert beobachtet worden, und ſie hatten ungeachtet dieſes Zwanges oft eine weit ſtärkere pathetiſche Wirkung erreicht. Oder auf die politiſchen Geſinnungen? Aber in einem einzigen Geſpräche des Brutus und Caſſius bei'm Shakſpeare iſt mehr Römerſinn und republikaniſche Energie, als in dem ganzen Cato.

Ich bezweifle, daß dieſes Stück jemals einen tiefen und mächtigen Eindruck hat hervorbringen können; aber deſſen Anſehen hat allerdings einen nachtheiligen Einfluß auf die fernere Bearbeitung des Trauerſpiels in England gehabt. Das Beiſpiel des Cato und die immer häufiger werdenden Ueberſetzungen franzöſiſcher Trauerſpiele konnten zwar den Glauben an die Unverbrüchlichkeit der Regeln nicht allgemein machen; aber die Rückſicht darauf beunruhigte doch das Gewißen der dramatiſchen Dichter, und ſie machten daher nur einen äußerſt ſchüchternen Gebrauch von den Vorrechten, die ihnen Shakſpeare hinterlaßen hatte. Dieſe Vorrechte waren freilich von der andern Seite zugleich Aufgaben: es gehört eine außerordentliche Meiſterſchaft dazu, um ſo große Maſſen, wie jener zuſammenzufaßen pflegte, mit Einfachheit und Klarheit zu ordnen: man bedarf mehr Zeichnung und Perſpektive zu einer weitläuftigen Fresco-Malerei, als zu einem kleinen Oelgemälde. Daß man der Einmiſchung komiſcher Scenen entſagte, wenn man ihren ironiſchen Zweck nicht mehr verſtand, daran that man ganz Recht; Southern hat es noch in ſeinem Oroonoko verſucht, es iſt aber auch verkehrt genug

ausgefallen. Bei der in England ſo allgemeinen Kenntniß und Bewunderung der Alten hätte man erwarten ſollen, daß Jemand eine wahre Nachbildung der griechiſchen Tragödie verſucht hätte; es iſt aber durchaus keine zum Vorſchein gekommen, in der Wahl und Behandlung der Stoffe zeigt ſich vielmehr eine unläugbare Verwandtſchaft mit den Franzoſen. Einige in andern Gattungen geſchätzte Dichter, Young, Thomſon, Glover, haben Trauerſpiele geſchrieben, aber kein einziger hat wahren Beruf dazu gezeigt.

Man hat dann und wann zum bürgerlichen Trauerſpiel ſeine Zuflucht genommen, um der Unfruchtbarkeit der Einbildungskraft aufzuhelfen; allein der vorwaltende und ausſchließliche moraliſche Zweck iſt ein Löſchungsmittel für die ächte poetiſche Begeiſterung. Es hat daher bei wenigen Verſuchen ſein Bewenden gehabt. Der Kaufmann von London und Der Spieler ſind die einzigen Stücke dieſer Gattung, die einen bedeutenden Ruf, ſogar im Auslande, erlangt haben. Der Kaufmann von London wird dadurch merkwürdig, daß Diderot und Leſſing ihn als ein nachahmungswürdiges Muſter anführen. Leſſingen konnte dieſer Irrthum nur in der Lebhaftigkeit ſeiner Polemik gegen den conventionellen tragiſchen Ton entſchlüpfen. Denn in der That muß man ſich Lillos rechtliche Abſichten gegenwärtig erhalten, um den Kaufmann von London nicht eben ſo lächerlich zu finden, als er trivial iſt. Wer ſo gar keine Welt- und Menſchen-Kenntniß beſitzt, ſollte ſich nicht zum öffentlichen Sittenlehrer aufwerfen. Man könnte aus dieſem Stück eine ganz entgegengeſetzte Lehre ziehen als die, welche der Verfaßer bezweckt, nämlich man müße die jungen Leute zeitig mit liederlichen Mädchen bekannt machen, damit ſie nicht für die erſte, die ihnen Schlingen legt (was ja doch nicht zu vermeiden ſteht),

eine unerhörte Leidenſchaft faßen, und dadurch zum Stehlen und Morden gebracht werden mögen. Uebrigens finde ich es nicht Recht, daß der Galgen erſt im letzten Auftritte ſichtbar wird; ein ſolches Stück ſollte immer mit einem Richtplatze im Hintergrunde aufgeführt werden. In Abſicht auf die hieraus zu ziehende Erbauung würde ich aber die Armen-Sünder-Geſchichten vorziehen, die man in England bei Hinrichtungen zu drucken pflegt: ſie enthalten wenigſtens wahre Thatſachen ſtatt ungeſchickter Erdichtungen.

Garricks Erſcheinung macht Epoche in der Geſchichte des engliſchen Theaters, weil er ſein Talent hauptſächlich den großen Rollen Shakſpeares widmete, und auf die ſteigende Bewunderung für dieſen Dichter ſeinen eignen Ruhm baute. Bisher hatte man Shakſpeare nur in verſtümmelten und entſtellenden Bearbeitungen auf die Bühne gebracht. Garrick kehrte im Ganzen zu den wahren Originalen zurück; jedoch erlaubte auch er ſich noch ſehr unglückliche Veränderungen. Mir ſcheint bei'm Shakſpeare durchaus keine Veränderung zuläßig, außer einigen geringen Auslaßungen, die der Zeitgeſchmack fordert. Ohne Zweifel war Garrick ein großer Schauſpieler: ob er Shakſpeares Rollen immer ganz im Sinne des Dichters gefaßt, möchte ich ſelbſt nach den lobpreiſenden Beſchreibungen ſeines Spiels bezweifeln. Indeſſen hat er einen edlen Wetteifer erregt, den Lieblingsdichter der Nation würdig darzuſtellen; dieß iſt ſeitdem in England die höchſte Aufgabe der Schauſpieler geworden, und noch jetzt glänzen dort in dieſem Fache berühmte Talente.

Warum iſt aber dennoch dieſe erneuerte Bewunderung Shakſpeares für die dramatiſche Poeſie unfruchtbar geblieben? Weil man ihn zu ſehr als ein einziges und unerreichbares Genie angeſtaunt hat, das der Natur Alles und der Kunſt

Nichts verdanke. Was ihm gelungen, meinte man, ſei beiſpiellos, und könne ſich nicht wiederholen; ja man müße ſich in dieſelbe Region gar nicht einmal hinwagen. Hätte man ihn dagegen mehr aus dem künſtleriſchen Geſichtspunkte angeſehen, ſo würde man geſtrebt haben, die Grundſätze, wonach er ſeine Kunſt ausübte, zu verſtehn, und ſie ſich zu eigen zu machen. Ein Meteor erſcheint, verſchwindet und läßt keine Spur zurück; die Bahn eines Himmelskörpers hingegen kann der Aſtronom nachzeichnen, um die Geſetze der allgemeinen Mechanik dadurch genauer zu erforſchen.

Mit den neueſten dramatiſchen Hervorbringungen der Engländer bin ich nicht genugſam bekannt, um darüber im Einzelnen zu urtheilen. Daß aber die dramatiſche Kunſt und der Geſchmack des Publikums dort in einem großen Verfall ſei, glaube ich ſchon aus folgender Erſcheinung mit Sicherheit ſchließen zu können. Vor einer Anzahl Jahre fanden einige deutſche Schauſpiele ihren Weg auf die engliſche Bühne, Schauſpiele, die unter uns zwar bei der Menge beliebt ſind, aber von den Verſtändigen gar nicht mit zur Litteratur gerechnet werden, und in denen ausgezeichnete Schauſpieler ſich faſt ſchämen, Beifall einzuernten. Dieſe Stücke haben in England das außerordentlichſte Glück gemacht, ſie haben eigentlich, wie die Italiäner ſagen, fatto furore, wiewohl die Kritiker nicht ermangelten, ſich gegen ihre unter empfindſamer Heuchelei verkleidete Unſittlichkeit aufzulehnen. Aus der Armut unſrer dramatiſchen Litteratur begreift es ſich, daß dergleichen Mißgeburten in Deutſchland Eingang fanden; was läßt ſich aber zur Entſchuldigung dieſes verkehrten Geſchmacks anführen, wenn man ſolche Reichthümer beſitzt und von ſo Hoch herunterſteigt wie die Engländer? Gewiſſe Schriftſteller ſind an ſich ſelbſt gar nichts, ſie ſind bloße Krankheits=

Symptome ihres Zeitalters, und, hiernach zu urtheilen, muß man fürchten, daß in England weichliche Sentimentalität im Privatleben häufiger iſt, als die bewundernswürdige politiſche Größe und Energie der Nation vermuthen läßt.

Möchten dort das romantiſche Drama und das große hiſtoriſche Schauſpiel, dieſe wahrhaft einheimiſchen Gattungen, bald wieder belebt werden, und Shakſpeare würdige Nachfolger finden, dergleichen Deutſchland ſchon einige aufzuweiſen hat!

Fünfunddreißigſte Vorleſung.

Spaniſches Theater. Deſſen drei Perioden: Cervantes, Lope de Vega, Calderon. Vom Geiſt der ſpaniſchen Poeſie überhaupt. Einfluß der National-Geſchichte darauf. Form und verſchiedne Arten der ſpaniſchen Schauſpiele. Verfall ſeit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts.

Die Reichthümer der ſpaniſchen Bühne ſind bis zur Sprichwörtlichkeit angeprieſen worden; auch iſt es unter den italiäniſchen, franzöſiſchen und engliſchen Dramatikern mehr oder weniger Sitte geweſen, aus dieſer Quelle zu ſchöpfen, meiſtens ohne ſie anzugeben. In den vorhergehenden Vorleſungen habe ich öfter Gelegenheit gehabt, dieß zu bemerken; meine Abſicht konnte jedoch nicht ſein, ein Verzeichniß des Entlehnten zu liefern, welches ziemlich ſtark ausfallen und nur mit vieler Mühe vollſtändig zu machen ſein dürfte. Was den berühmteſten ſpaniſchen Dichtern abgeborgt iſt, läßt ſich leicht nachweiſen; man hat aber auch die Schriftſteller vom zweiten und dritten Range nicht verſchmäht, deren Werke außerhalb Spanien ſelten angetroffen werden. Sinnreiche Kühnheit mit leichter Klarheit in der Intrigue vereinigt, iſt den ſpaniſchen Dramatikern ſo ausſchließend eigen, daß ich mich berechtigt halte, wo ich ſie in einem Luſtſpiele finde,

einen ſpaniſchen Urſprung zu vermuthen, wenn auch der Verfaßer ſelbſt es nicht wußte, ſondern ein Plagiat an einer nähern Quelle verübte. So gilt z. B. Der Bediente zweier Herren von Goldoni, ein unter ſeinen übrigen durch die beluſtigende Verwickelung ſehr ausgezeichnetes Stück, für ein Original. Ein gelehrter Spanier hat mich verſichert, daß er es als eine einheimiſche Erfindung kenne. Vielleicht hatte aber Goldoni dabei bloß eine ältere italiäniſche Bearbeitung vor Augen.

Durch das politiſche Uebergewicht Spaniens im ſechszehnten Jahrhundert war die Kenntniß der ſpaniſchen Sprache in Europa ſehr verbreitet worden. Noch in der erſten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts finden ſich viele Spuren von Bekanntſchaft mit der ſpaniſchen Litteratur in Frankreich, Italien, England und Deutſchland; ſeitdem iſt das Studium derſelben überall mehr und mehr vernachläßigt worden, bis in Deutſchland neuerdings wieder einiger Eifer dafür ſich geregt hat. In Frankreich hat man durchaus keinen andern Begriff vom ſpaniſchen Theater als den, welchen man ſich etwa aus Linguets Ueberſetzungen bilden kann. Dieſe hat man wieder aus dem Franzöſiſchen in's Deutſche übertragen, und mit andern nicht beßeren, unmittelbar nach den Originalen vermehrt. Die Ueberſetzer haben aber ihre Wahl faſt einzig auf das Fach der Intriguen-Luſtſpiele beſchränkt, und, da doch ſämmtliche ſpaniſche Schauſpiele verſificiert ſind, einige Entremeses, Saynetes und die aus der neueſten Zeit ausgenommen, Alles in Proſa aufgelöſt, Vieles nur auszugsweiſe gegeben, und es ſich wohl gar zum Verdienſt angerechnet, allen ſogenannten poetiſchen Schmuck ſorgfältig wegzuſchaffen. Bei dieſem Verfahren konnte nur das materielle Gerüſte der urſprünglichen Werke übrig bleiben, das ſchöne Kolorit mußte

mit den Formen der Ausführung verloren gehn. Daß Ueberſetzer, welche ſolchergeſtalt einen gänzlichen Mangel an Urtheil über dichteriſche Vorzüge beweiſen, nicht das Vortrefflichſte unter dem ganzen Vorrath ausgewählt haben werden, läßt ſich leicht ermeßen. Auch macht dieſe Gattung, wiewohl ſich in der Erfindung unzähliger ſolcher Intriguen, dergleichen andre Theater-Litteraturen kaum einige aufzuweiſen haben, ein bewundernswürdiger Scharfſinn zeigt, dennoch keinesweges die ſchätzbarſte Seite des ſpaniſchen Theaters aus, deſſen Eigenthümlichkeit ſich in der Behandlung wunderbarer mythologiſcher oder ritterlicher Fabeln, oder hiſtoriſcher Gegenſtände weit glänzender offenbart.

Die von de la Huerta herausgegebene Auswahl in ſechszehn Bänden unter dem Titel Teatro Hespañol, mit Einleitungen über die Verfaßer der Stücke und über die verſchiednen Gattungen verſehen, kann ſelbſt dem Kenner der Sprache keine umfaßende Bekanntſchaft mit dem ſpaniſchen Theater verſchaffen; denn ſeine Sammlung beſchränkt ſich ebenfalls faſt ohne Ausnahme auf das Fach der Luſtſpiele in modernen Sitten; auch hat er keine Stücke aus der früheren Periode, von Lope de Vega oder deſſen Vorgängern aufgenommen. Unter uns haben Blankenburg und Bouterweck (der erſte in ſeinen Anmerkungen zu Sulzers Theorie der ſchönen Künſte, der zweite in ſeiner Geſchichte der ſpaniſchen Poeſie) ſich bemüht, die ältere Geſchichte des ſpaniſchen Theaters aufzuklären, die ziemlich dunkel iſt, ehe es eine rechte Geſtalt gewann, und zu litterariſcher Würde gelangte. Auch noch ſpäterhin wurde erſtaunlich vieles für die Bühne geſchrieben, was nie im Druck erſchienen, und alſo entweder ganz verloren gegangen oder nur handſchriftlich vorhanden iſt, da hingegen der umgekehrte Fall, daß man Stücke gedruckt

hätte, ohne ſie auf die Bühne zu bringen, faſt nie vorkommt. Eine genaue und vollſtändige kritiſche Geſchichte des ſpaniſchen Theaters möchte daher nur in Spanien ſelbſt ausgearbeitet werden können. Die Notizen der eben genannten deutſchen Litteratoren ſind nutzbar, wiewohl nicht von Irrthümern frei; in den Urtheilen über den poetiſchen Werth und in der ganzen Anſicht weiche ich gar ſehr von ihnen ab.

Die erſten Fortſchritte der dramatiſchen Kunſt in Spanien fallen in die letzte Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts, die Blüthe nimmt mit dem ſiebzehnten Jahrhundert zugleich ein Ende. Aus dem achtzehnten, ſeit dem Succeſſionskriege, der überhaupt auf die ſpaniſche Litteratur einen bedeutenden nachtheiligen Einfluß gehabt zu haben ſcheint, wird wenig anzuführen ſein, was nicht Verwilderung, Rückſchritt, Beibehaltung der alten Obſervanz ohne Sinn, oder mittelmäßige Nachahmung des Ausländiſchen wäre. Die ſpaniſchen Gelehrten des letzten Menſchenalters überheben ſich zum Theil ihrer alten National-Dichter, das Volk hegt eine große Anhänglichkeit an ſie, und in Mexico wie in Madrid werden ihre Stücke noch immer mit leidenſchaftlichem Beifalle aufgeführt.

Die verſchiednen Bildungs-Epochen der ſpaniſchen Bühne laßen ſich mit dem Namen dreier berühmten Schriftſteller, des Cervantes, Lope de Vega, und Calderon, bezeichnen.

Die älteſten bedeutenden Nachrichten und Urtheile darüber finden ſich in den Schriften des Cervantes, hauptſächlich im Don Quixote, in dem Geſpräche mit dem Canonicus, in der Vorrede zu ſeinen ſpäteren Schauſpielen, in der Reiſe auf den Parnaß, dann auch an andern Stellen zerſtreut. Er hatte in ſeiner Jugend noch die Anfänge der dramatiſchen Kunſt in Spanien erlebt, die er in ihrer Dürftigkeit ſowohl

an dichteriſchem Gehalt, als an theatraliſcher Ausſchmückung, launig ſchildert.

Er war berechtigt, ſich als einen der Stifter dieſer Kunſt anzuſehen, denn ehe er durch ſeinen Don Quixote unſterblichen Ruhm erwarb, hatte er fleißig für die Bühne gearbeitet, und zwanzig bis dreißig Stücke von ihm, ſo nachläßig redet er davon, waren mit Beifall aufgeführt worden. Er machte damit keine höheren Anſprüche, ließ, nachdem ſie ihre augenblickliche Beſtimmung erreicht hatten, nichts davon drucken, und erſt vor kurzem ſind zwei dieſer älteren Arbeiten herausgegeben worden. Das eine von dieſen Schauſpielen, vermuthlich das Früheſte des Cervantes, Die Lebensart in Algier, el trato de Argel, trägt im Uebergewicht der Erzählung, in der Magerkeit des Ganzen und in der mangelnden Hervorhebung der Figuren und Situationen noch Spuren von der damaligen Kindheit der Kunſt an ſich. Das andre aber, Die Zerſtörung von Numancia, ſteht ganz auf der Höhe des tragiſchen Kothurns, und iſt durch die bewußtloſe und ungeſuchte Annäherung an die antike Größe und Reinheit eine merkwürdige Erſcheinung in der Geſchichte der neueren Poeſie. Die Idee des Schickſals herrſcht durchaus darin; die zwiſchen den Aufzügen auftretenden allegoriſchen Figuren leiſten auf einem andern Wege ungefähr was der Chor in den griechiſchen Tragödien: ſie lenken die Betrachtung und verſöhnen das Gefühl. Eine große That des Heldenmuths wird vollbracht, das äußerſte Leiden ſtandhaft erduldet; aber es iſt die That und das Leiden eines ganzen Volkes, deſſen einzelne Mitglieder faſt nur als Beiſpiele auftreten, während die römiſchen Helden als Werkzeuge des Verhängniſſes erſcheinen. Es iſt darin, möchte ich ſagen, ein ſpartaniſches Pathos: alles Einzelne geht unter in dem Gefühle für das

Vaterland, und durch Beziehung auf den neueren Heldenruhm ſeines Volkes hat der Dichter die alte Geſchichte mit der nächſten Gegenwart verknüpft.

Lope de Vega erſchien und bemeiſterte ſich bald der Alleinherrſchaft auf der Bühne, ſo daß ſich Cervantes nicht neben ihm behaupten konnte. Doch wollte er ſeine auf früheren Beifall gegründete Anſprüche nicht ganz zurück nehmen, und ließ kurz vor ſeinem Tode, im Jahre 1615, acht Schauſpiele und eben ſo viel kleinere Zwiſchenſpiele drucken, weil er ſie nicht nach Wunſch auf die Bühne hatte bringen können. Man hat ſie allgemein tief unter ſeinen ſonſtigen proſaiſchen und poetiſchen Arbeiten gefunden; ihr neuerer Herausgeber meint ſogar, ſie ſeien Parodien und Satiren auf den verderbten Zeitgeſchmack: aber man darf ſie nur unbefangen leſen, um dieſe Hypotheſe abgeſchmackt zu finden. Unter dieſer Vorausſetzung wären ſie das Verfehlteſte, was ſich denken läßt. Einen ſolchen Zweck würde Cervantes ganz anders durch ein einziges Stück, aber dann auf eine durchaus nicht mißverſtändliche und ſehr beluſtigende Art zu erreichen gewußt haben. Nein, es ſollen Stücke in der Manier des Lope ſein; gegen ſeine Ueberzeugung ſuchte ſich Cervantes dem Hange ſeiner Zeitgenoßen durch buntere Mannichfaltigkeit, wunderbare Anlagen und Theaterſtreiche zu fügen. Allein es ſcheint, er ſahe die Oberflächlichkeit der Compoſition für die Hauptbedingung des Beifalls an; wenigſtens iſt ſie meiſtens ſo locker und loſe, daß in ſeinen proſaiſchen Werken von einem ähnlichen Leichtſinn nirgends ein Beiſpiel iſt. Da er ſich alſo zum Theil ſeiner eigenthümlichen Vorzüge entäußerte, ſo darf es uns nicht wundern, daß es ihm nicht gelang, den Lope auf deſſen eignem Gebiet zu übertreffen. Zwar ſind zwei von dieſen Stücken, Die Chriſtenſklaven in

Algier, los baños de Argel, eine Umarbeitung jenes früheren, und Das Labyrinth der Liebe ſogar in ihrer ganzen Anlage ſehr zu loben; alle enthalten ſo viel ſchöne und geiſtreiche Züge, daß man, wenn man ſie für ſich allein betrachtet, auch ohne auf die Numancia Rückſicht zu nehmen, geneigt iſt, die unter den ſpaniſchen Kritikern ziemlich allgemeine Meinung, Cervantes habe kein dramatiſches Talent gehabt, für ein bloßes Vorurtheil zu halten. Vergleicht man ſie aber nur mit den Stücken des Lope, oder vergegenwärtigt man ſich die höheren Forderungen, wozu Calderon ſein Publikum verwöhnte, ſo läßt ſich dieß Urtheil bedingter Weiſe rechtfertigen. Man kann im Ganzen wohl eingeſtehen, daß ſich der Geiſt dieſes Dichters mehr zum Epiſchen, im weiteren Sinne für die erzählende Darſtellungsform genommen, neigte, und daß die beſcheidne Gelindigkeit, womit er die Gemüther anzuregen liebt, nicht zu der Benutzung des Augenblicks und raſchen Gedrängtheit paßt, welche auf dem Theater einheimiſch iſt. Sieht man wieder auf das energiſche Pathos in der Numancia, ſo muß man es faſt nur für zufällig halten, daß Cervantes ſich dieſer Gattung nicht ganz gewidmet, und darin Raum gefunden hat, alle Seiten ſeines erfinderiſchen Geiſtes zu entfalten.

Die Urtheile des Cervantes über die Schauſpiele ſeiner ſpäteren Zeitgenoßen ſind auch eine von den überhörten Stimmen, welche ſich in Spanien von Zeit zu Zeit erhoben, um auf Nachahmung der alten Klaſſiker zu dringen, während der National-Geſchmack ſich durchaus für das romantiſche Schauſpiel in ſeiner kühnſten Form entſchied. Cervantes war dabei aus begreiflichen Urſachen nicht ganz unparteiiſch. Lope de Vega war ihm als dramatiſcher Schriftſteller nachgefolgt, und hatte ihn durch größere Fruchtbarkeit und glän-

zendere Effekte verdrängt; ein Umſtand, der bei der Unzufriedenheit des Cervantes mit der Richtung des öffentlichen Geſchmacks und der Verfaßung des Theaters in ſeinem höhern Alter allerdings in Anſchlag gebracht werden muß. Dann, ſcheint es, war in ſeinem poetiſchen Gemüthe noch ein proſaiſcher Winkel übrig geblieben, von welchem aus er die Neigung zum Wunderbaren und die Kühnheit phantaſtiſcher Spiele, als der Wahrſcheinlichkeit und Natur entgegen, verwarf; nach der Auctorität der Alten auf reinere Sonderung der Gattungen drang, da doch die romantiſche Kunſt alle Elemente der Poeſie in ihren Hervorbringungen zu verſchmelzen ſucht, wie er es ſelbſt in ſeinen Romanen und Novellen that; und nicht weniger als wahre Verſtöße gegen die Schicklichkeit den raſchen Wechſel der Zeiten und Oerter rügte. Es iſt merkwürdig, daß auch Lope ſeine Rechte verkannte, und eingeſtand, er ſchreibe ſeine Stücke gegen die ihm wohl bekannten Regeln, auf dieſe vielfältig angefochtene Art, nur um der Menge zu gefallen. Daß er dieſe beſonders bedachte, hat allerdings ſeine Richtigkeit, jedoch bleibt er unter allen popularen und beliebten Theater-Schriftſtellern, die je gelebt haben, einer der außerordentlichſten, und verdiente wohl von Cervantes, ſeinem Nebenbuhler und Gegner, in allem Ernſte ein Wunder der Natur genannt zu werden.

Die über allen Glauben zahlreichen Stücke des Lope de Vega ſind zum Theil nie gedruckt worden, und die Sammlung der herausgegebenen iſt außer Spanien ſelten vollſtändig anzutreffen. Vermuthlich iſt Vieles fälſchlich auf ſeinen Namen geſchoben worden, ein Mißbrauch, über den ſich auch Calderon beklagt. Es iſt mir nicht bekannt, ob Lope ſelbſt irgendwo ein Verzeichniß der wirklich von ihm herrührenden Stücke giebt; am Ende hatte er wohl ſelbſt viele davon

vergeßen. Indeſſen kann man durch Leſung einer geringen Anzahl es ſchon ziemlich weit in der Bekanntſchaft mit dieſem Dichter bringen, und darf nicht beſorgen, das Ausgezeichnetſte verfehlt zu haben, indem er in ſeinen einzelnen Hervorbringungen nicht durch Erſchwingung ungewöhnlicher Höhen, oder Darlegung unbekannter Tiefen ſeines Gemüthes überraſcht. Unſtreitig erſcheint dieſer bald zu ſehr vergötterte, bald zu ſehr herabgewürdigte Vielſchreiber hier im vortheilhafteſten Lichte, da das Theater zur Ablegung ſeiner drei Hauptfehler, Mangel an Zuſammenhang, Weitſchweifigkeit und unnütz ausgekramter Gelehrſamkeit, die beſte Schule war. In einigen ſeiner Stücke, beſonders den hiſtoriſchen, die ſich auf alte Romanzen und Sagen gründen, z. B. Der König Wamba, Die Jugendſtreiche des Bernardo del Carpio, Die Zinnen von Toro u. ſ. w. herrſcht eine gewiſſe Rohheit der Darſtellung, die aber gar nicht ohne Charakter iſt, und abſichtlich für die Gegenſtände gewählt zu ſein ſcheint; in andern, welche Sitten der damaligen Zeit ſchildern, z. B. Die muntre Toledanerin, Die ſchöne Häßliche, zeigt ſich ſchon ein ſehr gebildeter geſelliger Ton. Alle enthalten neben wahrhaft intereſſanten Situationen unvergleichliche Späße, und vielleicht ſind nur wenige darunter, mit denen man nicht, wenn ſie gehörig bearbeitet und erneuert würden, noch heut zu Tage auf der Bühne eine große Wirkung hervorbringen könnte. Ihre Mängel ſind ungefähr die nämlichen: verſchwendete, nicht zu Rath gehaltene Erfindung und vernachläßigte Ausführung. Sie gleichen den Gruppen, die ein geiſtreicher Skizziſt, ohne alle Vorbereitung, ohne ſich nur die gehörige Zeit zu nehmen, auf das Papier hinkritzelt, wo ungeachtet dieſes eilfertigen Leichtſinnes jeder Strich Leben und Bedeutung hat. Außer der ſorgfältigen Bildung fehlt

es Lopes Werken nur an Tiefe, und an jenen feineren Beziehungen, welche eigentlich die Myſterien der Kunſt ausmachen.

Wenn es bei dem Bisherigen, nämlich den Werken des Lope und ſeiner vorzüglicheren Zeitgenoßen, eines Guillen de Caſtro, Montalban, Molina, Matos-Fragoſo u. a., ein Bewenden gehabt hätte, ſo müßte man an dem ſpaniſchen Theater mehr den großen Entwurf und die verſprechenden Anlagen, als die reife Vollendung loben. Aber nun trat Don Pedro Calderon de la Barca auf, ein eben ſo fruchtbarer Kopf, eben ſo fleißiger Schriftſteller als Lope, nnd ein ganz andrer Dichter; ein Dichter, wenn je einer den Namen verdient hat. In weit höherem Grade erneuerte ſich das Wunder der Natur, der enthuſiaſtiſche Beifall, und die Beherrſchung der Bühne. Die Lebensjahre des Calderon halten gleichen Schritt mit denen des ſiebzehnten Jahrhunderts; er war folglich ſechszehn Jahr alt, als Cervantes, und fünf und dreißig, als Lope ſtarb, den er faſt um ein halbes Jahrhundert überlebte. Nach der Angabe ſeines Lebensbeſchreibers hat Calderon über hundert und zwanzig Schauſpiele geſchrieben, über hundert geiſtliche allegoriſche Akte, hundert ſcherzhafte Zwiſchenſpiele oder Saynetes, und eine Menge nicht dramatiſche Gedichte. (Dieſe Angaben ſind vielleicht etwas rhetoriſch zu nehmen. Die vollſtändigſte und beſte Ausgabe der Schauſpiele, die von Apontes, enthält nur hundert und acht Stücke. Auf Verlangen eines großen Herrn gab Calderon noch kurz vor ſeinem Tode ein Verzeichniß ſeiner ächten Werke. Er nennt hundert und eilf Schauſpiele; aber unter dieſen ſind beträchtlich mehr als drei, die ſich nicht in der Sammlung von Apontes finden. Einige können zwar unter andern Titeln verſteckt ſein, z. B.

das Stück, welches Calderon ſelbſt El Tuzani de la Alpujarra nennt, heißt in der Sammlung Amar despues de la muerte. Andre fehlen unläugbar, z. B. ein Don Quixote, auf den ich beſonders neugierig ſein würde. Nach manchen Spuren zu urtheilen, hatte Calderon eine große Verehrung vor dem Cervantes. Die Sammlung der Autos sacramentales enthält nur zweiundſiebzig, und mehrere giebt auch Calderon nicht an. Und dennoch legt er auf dieſe das größte Gewicht: ganz der Religion gewidmet, war er im Alter gegen die weltlichen Spiele ſeiner Muſe gleichgültiger geworden, wiewohl er ſie nicht verwarf, und noch immer fortfuhr dergleichen zu dichten. Es könnte ihm wohl wie einem unermeßlich Reichen ergangen ſein, der bei einem allgemeinen Ueberſchlag manche ſeiner Kapitale vergißt. Saynetes von Calderon ſind mir nie zu Geſichte gekommen; ja ich finde nirgends eine Nachweiſung, ob ſie wirklich geſammelt und gedruckt worden.) Da er von ſeinem vierzehnten bis zum einundachtzigſten Jahre, in welchem er ſtarb, dramatiſche Arbeiten geliefert, ſo vertheilen ſie ſich freilich auf einen großen Zeitraum; man darf nicht annehmen, daß er mit ſo übereilter Haſt geſchrieben wie Lope: es blieb ihm Muße genug, ſeine Plane reiflich zu überdenken, was er auch ohne Zweifel gethan hat. In der Ausübung mußte er durch die Uebung eine große Fertigkeit erlangen.

Unter dieſem faſt unüberſehbaren Ueberfluß von Werken findet ſich nichts auf's Gerathewohl Hingeworfne, Alles iſt nach ſichern conſequenten Grundſätzen mit den tiefſten künſtleriſchen Abſichten in vollkommner Meiſterſchaft ausgearbeitet. Dieß läßt ſich nicht läugnen, wenn man auch Calderons reinen und hohen Stil des Romantiſch-Theatraliſchen als Manier verkennt, und dieſe kühnen Flüge der Poeſie bis an

die äußerſte Gränze des Erſinnlichen für Verirrungen hält. Denn Calderon hat überall das, was ſeinen Vorgängern ſchon für Form galt, wieder zum Stoff gemacht, ihm konnte nirgends weniger als die edelſte und feinſte Blüthe genügen. Daher kommt es, daß er ſich in manchen Ausdrücken, Bildern, Vergleichungen, ja ſelbſt in manchen Spielen der Situation wiederholt, da er ſonſt zu reich war, um von ſich ſelbſt, geſchweige von Andern, borgen zu dürfen. Die Erſcheinung auf der Bühne iſt ihm das Erſte; aber dieſe ſonſt beſchränkende Rückſicht wird bei ihm durchaus poſitiv. Ich weiß keinen Dramatiker, der den Effekt ſo zu poetiſieren gewußt hätte, der zugleich ſo ſinnlich kräftig und ſo ätheriſch wäre.

Seine Schauſpiele zerfallen in vier Hauptklaſſen: Darſtellungen heiliger Geſchichten aus der Schrift und Legende; hiſtoriſche; mythologiſche oder aus andern erdichteten Stoffen gebildete; endlich Schilderungen des geſelligen Lebens in modernen Sitten.

Hiſtoriſch im engern Sinne ſind nur die auf einheimiſche Geſchichte gegründeten Stücke. Die ſpaniſche Vorzeit hat Calderon oft ſehr wahr ergriffen, ſonſt aber hatte er eine zu entſchiedne, ich möchte ſagen brennende Nationalität, um ſich in irgend eine andre zu verſetzen; höchſtens in das, was ſich zur Sonne hinneigt, den Süden und den Orient; aber nicht in das klaſſiſche Alterthum, noch auch in das nördliche Europa. Solche Stoffe hat er daher ganz phantaſtiſch genommen, wie ihm überhaupt die griechiſche Mythologie ein liebliches Märchen und die römiſche Geſchichte eine majeſtätiſche Hyperbel iſt.

Doch müßen die heiligen Darſtellungen gewiſſermaßen zu den hiſtoriſchen gerechnet werden, denn wiewohl mit reicher

Dichtung umgeben, wie dieß immer bei'm Calderon der Fall iſt, drücken ſie doch meiſtens den Charakter der bibliſchen Geſchichte oder Legende ſehr getreu aus. Indeſſen unterſcheiden ſich dieſe von den übrigen hiſtoriſchen durch die oft bedeutend hervortretende Allegorie, und durch den religiöſen Enthuſiaſmus, kraft deſſen der Dichter in den geiſtlichen Aufzügen, die zur Feier des Frohnleichnam-Feſtes beſtimmt waren, das allegoriſch dargeſtellte Univerſum gleichſam in purpurnen Liebesflammen glühen läßt. In dieſer letzten Gattung bewunderten ihn ſeine Zeitgenoßen am meiſten, und er legte ſelbſt den höchſten Werth darauf. Allein ohne wenigſtens einen davon in einer wahrhaft dichteriſchen Ueberſetzung geleſen zu haben, würden ſich meine Zuhörer gar keinen Begriff davon machen können; die Betrachtung dieſer Akte würde eine ſchwierige Erörterung über die Zuläßigkeit der Allegorie in dramatiſchen Compoſitionen erfordern. Ich beſchränke mich alſo auf ſeine nicht-allegoriſchen Schauſpiele, die ich doch bei weitem nicht erſchöpfend charakteriſieren, ſondern nur mit einigen allgemeinen Zügen ſchildern kann.

Unter der großen Menge ſinnreicher und aufgeweckter Köpfe, welche durch den damaligen blendenden Glanz des Theaters zum Wetteifer in dieſer Laufbahn hingerißen wurden, waren die meiſten nur Calderons Nachahmer; wenige verdienen neben ihm genannt zu werden, wie Don Auguſtin Moreto, Don Franciſco de Roxas, Don Antonio de Solis, der ſcharfſinnige und beredte Geſchichtſchreiber der Eroberung von Mexico, u. a. Die dramatiſche Litteratur der Spanier hat ſogar einen königlichen Dichter aufzuweiſen, nämlich Philipp den Vierten, Calderons großen Gönner und Bewunderer, dem man verſchiedne namenlos mit der Ueberſchrift

‚De un ingenio de esta corte‘ erſchienene Stücke zuſchreibt. (Dieſer Monarch ſcheint in der That Sinn für die eigentliche Vortrefflichkeit ſeines Lieblingsdichters gehabt zu haben, den er als die ſchönſte Zierde ſeines Hofes betrachtete. Er war ſo eingenommen für das nationale Schauſpiel, daß er die Einführung der italiäniſchen Oper nicht geſtattete, die damals ſchon an den europäiſchen Höfen allgemein das größte Glück machte. Ein Beiſpiel, welches verdient den deutſchen Fürſten vorgehalten zu werden, die bis jetzt meiſtens durch Gleichgültigkeit gegen das Einheimiſche und Parteilichkeit für das Fremde Alles gethan haben, um die deutſchen Dichter muthlos zu machen.) Alle damaligen dramatiſchen Schriftſteller ſchrieben in verwandtem Geiſt, es war eine wahre Kunſtſchule. Manche haben eigenthümliche Vorzüge, jedoch überflügelt Calderon ſie alle an Kühnheit, Fülle und Tiefe: in ihm hat das romantiſche Schauſpiel der Spanier den Gipfel der Vollendung erreicht.

Wir wollen verſuchen, von dem Geiſt und der Form dieſer von allen übrigen europäiſchen Hervorbringungen ſo weit abweichenden Dichtungen eine ſchwache Vorſtellung zu geben. Wir müſſen aber zu dieſem Zweck auf den Charakter der ſpaniſchen Poeſie überhaupt, und auf die hiſtoriſchen Umſtände, die ihn beſtimmt haben, einigermaßen eingehen.

Die Anfänge der ſpaniſchen Poeſie ſind ſehr einfach: ihre beiden Grundformen waren die Romanze und das Lied, und es iſt, als ob man überall die Accorde der Guitarre in dieſe urſprünglichen Nationalweiſen einklingen hörte. Die Romanze, halb arabiſchen Urſprungs, war zuerſt einfältige Heldenſage; ſpäterhin wurde ſie eine ſehr kunſtreiche Gattung zu mannichfaltigem Gebrauch, in welcher aber immer der maleriſche Beſtandtheil, zuweilen bis zur glänzendſten

Farbenpracht, vorwaltet. Das Lied hingegen, faſt bildlos, drückte zarte Gefühle in ſinnreichen Wendungen aus, es tändelt bis auf die Gränze hin, wo die Selbſtbetrachtung, welche eine unausſprechliche Gemüthsſtimmung in Gedanken zu verwandeln ſtrebt, den Gedanken wiederum zur träumeriſchen Ahndung verflüchtigt. Die Liederformen wurden vermannichfaltigt, hauptſächlich durch Einführung deſſen in die Poeſie, was in der Muſik die Variation leiſtet. Indeſſen konnten die reichen Anlagen der ſpaniſchen Sprache in dieſen mehr zarten und kindlichen als hohen Gattungen ſich nicht vollſtändig entfalten. Man nahm daher zu Anfange des ſechszehnten Jahrhunderts die umfaßenderen Formen der italiäniſchen Poeſie, Oktaven, Terzinen, Canzonen und Sonette in ſie auf, und nun erſt offenbarte ſich's ganz, was die kaſtilianiſche Mundart, dieſe ſtolzeſte Tochter der weltbeherrſchenden lateiniſchen Sprache, an Würde, ſchöner Kühnheit und Bilderpracht zu leiſten vermöchte. Sie iſt weniger ſanft als das Italiäniſche, wegen der Kehllaute und häufigen Endungen mit Konſonanten; aber ſie tönt wo möglich noch voller aus der Bruſt, und füllt das Ohr mit reinem Metallklange. Die rauhe Kraft und Treuherzigkeit der Gothen war in ihr noch nicht ganz verſchollen, als orientaliſche Einmiſchungen ihr einen wunderbaren Schwung gaben, und ihre in aromatiſchen Düften gleichſam berauſchte Poeſie über alle Bedenklichkeiten des nüchternen Abendlandes hinweghoben.

Mit dem Thatenruhm dieſes vor Alters ſo freien Heldenvolkes wuchs auch der Strom der dichteriſchen Begeiſterung, angeſchwellt von einem ſtolzen Bewußtſein. Die Spanier ſpielen in der Geſchichte des Mittelalters eine glorreiche Rolle, welche der neidiſche Undank der neueren Zeit allzu ſehr vergeßen hat. Als eine verlorne Vorwacht des bedrohten

Europa gegen die Einbrüche der Alles überſchwemmenden Araber, lagen ſie auf ihrer pyrenäiſchen Halbinſel wie im Felde, ohne fremden Beiſtand, zu immer erneuerten Kämpfen bereit. Die Gründung ihrer chriſtlichen Königreiche, Jahrhunderte hindurch, von der Zeit an wo die Abkömmlinge der Gothen, in die nördlichen Gebirge zurückgedrängt, aus dieſem Zufluchtsort wieder hervortraten, bis zur gänzlichen Verdrängung der Mauren aus Spanien, war ein einziges langes Abenteuer; ja die Rettung des Chriſtenthums in dieſem Lande gegen ſolche Uebermacht ſchien das Wunderwerk einer höheren als bloß menſchlichen Lenkung zu ſein. Gewöhnt immer zugleich für ſeine Freiheit und für ſeine Religion zu fechten, ſchloß ſich der Spanier mit feuriger Inbrunſt an dieſe an, als ein mit edlem Blut theuer erkauftes Erwerbniß. Jede gottesdienſtliche Tröſtung war ein Lohn vergoßnen Heldenſchweißes, jede Kirche konnte er als eine Trophäe ſeiner Ahnen betrachten. Treu ſeinem Gott und ſeinem König bis auf den letzten Blutstropfen, unverbrüchlich auf ſeine Ehre haltend, ſtolz, aber demüthig vor allem Heiliggeachteten, ernſt, mäßig, ſittig war der alte Kaſtilier; und nun ſpotte man des biederherzigen Volkes, das den geliebten Degen, das Werkzeug ſeines hohen Berufs, auch hinter dem Pfluge abzulegen ſich nicht entſchließen konnte.

Die ſo genährte Kriegsluſt, den Unternehmungsgeiſt ihrer Unterthanen benutzten die Monarchen Spaniens zu Ende des fünfzehnten und im ſechszehnten Jahrhundert, die Spanier zum herrſchenden Staate Europas zu machen, während ſie im Innern ihre politiſche Freiheit einbüßten. Die argliſtige und tyranniſche Politik Philipps des Zweiten hat unverſchuldeter Weiſe den Haß der Ausländer auf ſie gezogen, Der Macchiavelliſmus der Fürſten und Volksführer in Italien

war allgemeiner Charakter, dieſelbe Tücke und Ränkeſucht hatte alle Stände angeſteckt; in Spanien fällt er bloß den Regierenden zur Laſt, wie auch die religiöſen Verfolgungen, die hier nie oder ſelten als Ausbrüche allgemeiner Volkswuth vorgegangen ſind. Der Spanier erlaubte ſich nicht, die Handlungsweiſe ſeiner geiſtlichen und weltlichen Obern zu prüfen, führte bieder und tapfer, wie ehemals ſeine Vertheidigungskriege, ihre Kriege des Angriffs und der Herrſchſucht. Perſönlicher Ruhm, vermeinter Eifer für die Religion verblendete ſie über die Gerechtigkeit ihrer Sache. Beiſpielloſe Unternehmungen waren mit Glück vollführt, eine neu entdeckte Welt jenſeit des Oceans war durch eine Handvoll verwegner Abenteurer unterjocht worden; einzelne Thaten der Grauſamkeit und Habſucht hatten den Glanz des beſonnenſten Heldenmuthes befleckt; aber die Maſſe der Nation blieb rein von dieſen Ausartungen. Nirgends hat der ritterliche Geiſt die politiſche Exiſtenz des Ritterthums länger überlebt als in Spanien. Noch lange nachdem durch Philipps des Zweiten verderbliche Fehltritte das innere Wohlſein zugleich mit dem auswärtigen Einfluße tief geſunken war, pflanzte ſich dieſer Geiſt bis in die blühende Periode ihrer Litteratur fort, und drückte ihr unverkennbar ſein Gepräge auf. Hier erneuerte ſich bei weit höherer Geiſtesbildung in gewiſſem Grade jene glänzende Erſcheinung des Mittelalters, wo Fürſten und Herrn die Kunſt des Minne- und Helden-Geſanges übten, wo die Ritter, ihre Geliebte neben der Andacht zum heiligen Grabe im Herzen, freudig auf die gefährlichſten Abenteuer zum gelobten Lande wallfahrteten, wo ſelbſt ein löwenherziger König die zärtliche Laute zu Liebesklagen rührte. Die ſpaniſchen Dichter waren nicht, wie gewöhnlich in den übrigen Ländern Europas, Höflinge, Gelehrte, oder an ein bürger-

liches Gewerbe geheftet; meiſtens von edler Geburt, führten ſie ein kriegeriſches Leben. Das Bündniß des Degens und der Feder, die Uebung der Waffen und der edleren Geiſtes-künſte, war ihre Loſung. Schon Garcilaſo, einer der Stifter der ſpaniſchen Poeſie unter Karl dem Fünften, von den peruaniſchen Yncas abgeſtammt, von ſeiner lieblichen Muſe nach Afrika begleitet, fiel vor den erſtürmten Mauern von Tunis; Camoens, der Portugieſe, ſegelte als Soldat in's entfernteſte Indien, auf der Spur des glorreichen Weltentdeckers, den er beſang; Don Alonſo de Ercilla dichtete ſeine Araucana während des Krieges mit empörten Wilden, unter einem Zelt am Fuß der Cordilleras, oder in der von Menſchen noch unbetretnen Wildniß, oder auf einem im Ocean umhergetriebnen Schiff; Cervantes erkaufte die Ehre, unter dem großen Johann von Oeſterreich die Schlacht von Lepanto als gemeiner Krieger mitgeſtritten zu haben, durch den Verluſt eines Armes und lange Gefangenſchaft in Algier; Lope de Vega erlebte unter andern die Unfälle der unüberwindlichen Flotte; Calderon that Feldzüge in Flandern und Italien, unterzog ſich als Ritter von Santiago ſeinen kriegeriſchen Pflichten, bis er in den geiſtlichen Stand trat, und ſo auch äußerlich beurkundete, wie die Religion die herrſchende Triebfeder ſeines Lebens ſei.

Wenn Religionsgefühl, biedrer Heldenmuth, Ehre und Liebe die Grundlagen der romantiſchen Poeſie ſind, ſo mußte ſie in Spanien, unter ſolchen Auſpicien geboren und herangewachſen, wohl den höchſten Schwung nehmen. Die Phantaſie der Spanier war kühn wie ihre Thatkraft, kein geiſtiges Abenteuer ſchien ihr zu gefährlich. Schon früher hatte ſich in den Ritterromanen die Vorliebe des Volkes für das ausſchweifendſte Wunderbare kund gegeben. Dieß wollten ſie

auf der Bühne wieder ſehen, und da nun ihre Dichter, ganz auf der Höhe der künſtleriſchen und geſelligen Bildung ſtehend, es darnach umſchufen, ihm eine muſikaliſche Seele einhauchten, es ganz von grober Körperlichkeit gereinigt zu Farbe und Duft hinauf läuterten, ſo entſteht eben aus dem Kontraſt des Stoffes und der Form ein unwiderſtehlicher Reiz. Ihre Zuſchauer glaubten einen Widerſchein der ſchon halbverlornen welterobernden Größe ihrer Nation zu erblicken, wenn über die immer neue Dichtung alle Harmonie der mannichfaltigſten Silbenmaße, alle Zierlichkeit ſinnreicher Spiele, alle Pracht der Bilder und Vergleichungen ausgegoßen war, die ihre Sprache nur aufbieten konnte. Die Schätze der entfernteſten Zonen wurden, wie in der Wirklichkeit, zur Befriedigung des Mutterlandes herbeigeſchafft, und man kann ſagen, daß im Reiche dieſer Poeſie, wie in dem Reiche Karls des Fünften, die Sonne niemals untergieng.

Auch diejenigen Schauſpiele Calderons in modernen Sitten, die am meiſten zum Ton des gemeinen Lebens herabſteigen, feßeln durch irgend einen phantaſtiſchen Zauber, und können nicht ganz für Luſtſpiele im gewöhnlichen Sinne des Wortes gelten. Wir haben geſehen, daß die ſogenannten Luſtſpiele Shakſpeares immer aus zwei fremdartigen Theilen zuſammengeſetzt ſind, dem komiſchen, welcher in engliſchen Sitten gehalten iſt, weil die komiſche Nachahmung örtliche Beſtimmtheit fordert, und dem romantiſchen, auf irgend einen ſüdlichen Schauplatz hinaus verlegten, weil der einheimiſche Boden nicht dichteriſch genug dazu war. In Spanien hingegen konnte das damalige nationale Coſtum noch von der idealen Seite gefaßt werden. Freilich wäre es nicht möglich geweſen, wenn Calderon uns in das Innere des häuslichen Lebens eingeführt hätte, wo Bedürfniß und Gewöhnung

meiſtens Alles zur alltäglichen Beſchränktheit herabſtimmt. Seine Luſtſpiele endigen, wie die der Alten, mit Heiraten; aber wie verſchieden iſt das, was ihnen vorhergeht! Dort werden zur Befriedigung ſinnlicher Leidenſchaften und ſelbſtiſcher Abſichten oft ſehr unſittliche Mittel in Bewegung geſetzt, die Menſchen ſtehen mit ihren Geiſteskräften als bloß phyſiſche Weſen gegen einander, und ſuchen ſich ihre Schwächen abzulauſchen. Hier herrſcht zuvörderſt eine brennende Leidenſchaftlichkeit, die immer ihren Gegenſtand adelt, weil ſie über alles Verhältniß mit irgend einem ſinnlichen Genuße hinausgeht. Calderon ſtellt uns ſeine Hauptperſonen von beiden Geſchlechtern zwar meiſtens in den erſten Aufwallungen der Jugend, und im noch zuverſichtlichen Ehrgeiz des Lebengenußes dar, aber das Ziel nach dem ſie ringen, bei deſſen Verfolgung ſie alles Uebrige in die Schanze ſchlagen, iſt in ihrer Geſinnung mit keinem andern Gute vertauſchbar. Ehre, Liebe und Eiferſucht ſind durchgängig die Triebfedern; aus ihrem gewagten, aber edlen Spiele geht die Verwicklung hervor und wird nicht durch ſchelmenhaften Betrug geflißentlich angezettelt. Die Ehre iſt immer ein ideales Princip, denn ſie beruht, wie ich anderswo gezeigt habe, auf jener höheren Sittenlehre, welche Grundſätze heiligt, ohne Rückſicht auf den Erfolg. Sie kann zur bloß geſelligen Uebereinkunft in gewiſſen Meinungen oder Vorurtheilen herabſinken, zu einer Waffe der Eitelkeit; aber in jeder Entſtellung wird man noch das Schattenbild einer erhabnen Idee darin erkennen. Wie Calderon die zarte Reizbarkeit des Ehrgefühls ſchildert, weiß ich kein treffenderes Sinnbild dafür, als die fabelhafte Sage vom Hermelin, einem Thierchen, das ſo ſehr auf die Weiße ſeines Felles halten ſoll, daß es lieber, als ſie zu beflecken, von den Jägern verfolgt, ſich dem Tode über-

liefert. Dieß Ehrgefühl iſt in den weiblichen Charakteren Calderons eben ſo mächtig, es beherrſcht die Liebe, die nur neben, nicht über ihm ſtattfinden darf. Die Ehre der Frauen beſteht nach der geſchilderten Sinnesart darin, nur einen Mann von ganz unbefleckter Ehre lieben zu können, und mit völliger Reinheit zu lieben, keine irgend zweideutige Huldigung zu dulden, die der ſtrengſten weiblichen Würde zu nahe tritt. Die Liebe fordert unverbrüchliches Geheimniß, bis eine geſetzliche Verbindung ſie öffentlich zu erklären erlaubt. Schon dieß ſichert ſie vor der vergiftenden Beimiſchung der Eitelkeit, welche ſich mit Anſprüchen oder zugeſtandnem Vorzug brüſtet; ſie erſcheint dadurch als ein geheimes und um ſo heiliger gehaltnes Gelübde. Zwar iſt in dieſer Sittenlehre, der Liebe zu gefallen, Liſt und Verſtellung erlaubt, was ſonſt die Ehre verbietet; aber es werden dennoch in der Colliſion mit andern Pflichten, z. B. mit denen der Freundſchaft, die feinſten Rückſichten beobachtet. Die immer rege, oft furchtbar ausbrechende Gewalt der Eiferſucht, nicht wie die der Morgenländer auf den Beſitz, ſondern auf die leiſeſten Regungen des Herzens und auf die unmerklichſten Aeußerungen derſelben, adelt die Liebe, weil dieſes Gefühl, ſobald es nicht ganz ausſchließend iſt, unter ſich ſelbſt herabſinkt. Oft löſt ſich die Verwirrung, welche der Zuſammenſtoß dieſer insgeſammt geiſtigen Triebfedern geſtiftet, in Nichts auf, und dann iſt die Kataſtrophe wahrhaft komiſch; zuweilen nimmt es aber auch eine tragiſche Wendung, und dann wird die Ehre ein feindſeliges Schickſal für den, welcher ihr nicht Genüge leiſten kann, ohne ſein eignes Glück zu vernichten, oder ſogar ein Verbrecher zu werden.

Dieß iſt der höhere Geiſt der Schauſpiele, welche von den Ausländern Intriguen-Stücke genannt werden; im Spa-

niſchen heißen ſie von der Tracht, worin man ſie ſpielt, Luſtſpiele im Mantel und Degen, Comedias de capa y espada. Gewöhnlich haben ſie keinen andern burleſken Theil als die Rolle des luſtigen Bedienten, der unter dem Namen des Gracioso bekannt iſt. Dieſer dient meiſtens bloß dazu, die idealen Triebfedern, wonach ſein Herr handelt, zu parodieren, welches er oft auf die zierlichſte und geiſtreichſte Weiſe thut. Selten wird er als wirkſamer Hebel gebraucht, um durch ſeine Liſten die Verwicklung zu ſtiften, in welcher man mehr den Witz des Zufalls bewundert. Andre Stücke heißen Comedias de figuron, die übrigen Beſtandtheile ſind gewöhnlich dieſelben, nur ragt in der Zuſammenſetzung irgend eine in Caricatur gezeichnete Figur hervor. Manchen Schauſpielen Calderons kann man den Namen Charakter-Stück nicht verſagen, wiewohl man die feinſte Charakteriſtik nicht von Dichtern einer Nation erwarten muß, welcher rege Leidenſchaftlichkeit und ſchwärmende Phantaſie zu den Tücken der lauſchenden Beobachtung weder Muße noch Kaltblütigkeit genug laßen.

Eine andre Gattung ſeiner Stücke nennt Calderon ſelbſt Feſtſpiele, Fiestas. Sie waren zur Aufführung am Hofe bei feierlichen Gelegenheiten beſtimmt; und wiewohl es dabei auf theatraliſchen Pomp, durch häufigen Decorations-Wechſel und ſichtbar vorgehende Wunder angelegt iſt, auch häufig Muſik eingeführt wird, ſo könnte man ſie doch poetiſche Opern nennen, d. h. Schauſpiele, die durch den bloßen Glanz der Poeſie das leiſten, was in der Oper erſt durch die Ausſchmückungen der Maſchinerie, der Muſik und des Tanzes erreicht werden ſoll. Hier überläßt ſich der Dichter ganz den gewagteſten Flügen ſeiner Phantaſie, und ſeine Darſtellung berührt kaum noch die Erde.

Sein Gemüth aber ſpricht ſich am meiſten in der Behandlung der religiöſen Gegenſtände aus. Die Liebe ſchildert er nur mit allgemeinen Zügen, er redet ihre dichteriſche Kunſtſprache. Die Religion iſt ſeine eigentliche Liebe, das Herz ſeines Herzens. Nur für ſie erregt er die erſchütterndſten bis in die innerſte Seele dringenden Rührungen. Bei bloß weltlichen Begebenheiten ſcheint er dieß vielmehr nicht gewollt zu haben. Sie ſind ihm, wie trübe ſie auch an ſich ſein mögen, ſchon durch die religiöſe Anſicht bis zur Klarheit aufgehellt. Dieſer Glückſelige hat ſich aus der labyrinthiſchen Wildniß der Zweifel in die Burgfreiheit des Glaubens gerettet, von wo aus er die Stürme des Weltlaufs mit ungeſtörter Seelenruhe anſieht und ſchildert; ihm iſt das menſchliche Daſein kein düſtres Räthſel mehr. Selbſt ſeine Thränen, wie die im Sonnenglanz blitzenden Thautropfen an einer Blume, ſpiegeln den Himmel in ſich ab. Seine Poeſie, was auch ſcheinbar ihr Gegenſtand ſein möge, iſt ein unermüdlicher Jubel-Hymnus auf die Herrlichkeiten der Schöpfung; darum feiert er mit immer neuem freudigem Erſtaunen die Erzeugniſſe der Natur und der menſchlichen Kunſt, als erblickte er ſie eben zum erſten Male in noch unabgenutzter Feſtpracht. Es iſt Adams erſtes Erwachen, gepaart mit einer Beredſamkeit und Gewandtheit des Ausdrucks, mit einer Durchdringung der geheimſten Naturbeziehungen, wie nur hohe Geiſtesbildung und reife Beſchaulichkeit ſie verſchaffen kann. Wenn er das Entfernteſte, das Größte und Kleinſte, Sterne und Blumen zuſammenſtellt, ſo iſt der Sinn aller ſeiner Metaphern der gegenſeitige Zug der erſchaffnen Dinge zu einander wegen ihres gemeinſchaftlichen Urſprungs, und dieſe entzückende Harmonie und Eintracht des Weltalls iſt ihm wieder nur ein Widerſchein der ewigen Alles umfaſſenden Liebe.

Calderon blühte noch, als man ſich in andern Ländern Europas ſchon ſtark zu dem manierierten Geſchmack in den Künſten und zu den proſaiſchen Anſichten in der Litteratur neigte, die im achtzehnten Jahrhundert ſo allgemein einrißen. Er iſt folglich als der letzte Gipfel der romantiſchen Poeſie zu betrachten. Es iſt in ſeinen Werken alle Pracht derſelben verſchwendet, ſo wie man bei einem Feuerwerke die bunteſten Farben, die glänzendſten Lichter und wunderlichen Figuren der feurigen Springbrunnen und Kreiße für eine letzte Explosion aufzuſparen pflegt.

Etwa ein Menſchenalter nach dem Calderon mag das ſpaniſche Theater noch in demſelben Sinne bearbeitet worden ſein. Doch iſt alles was aus dieſer Zeit angeführt wird, nur Nachklang des Vorhergehenden, es iſt nichts Neues, noch wahrhaft Eigenthümliches zum Vorſchein gekommen, das nach dem Calderon genannt zu werden verdiente. Späterhin läßt ſich eine große Unfruchtbarkeit ſpüren. Es ſind einzelne Verſuche gemacht worden, regelmäßige Trauerſpiele zu liefern, verſteht ſich, nach franzöſiſchem Zuſchnitt. Sogar das deklamatoriſche Drama des Diderot hat Nachahmer gefunden. Ich erinnere mich, ein ſpaniſches Schauſpiel geleſen zu haben, deſſen Zweck war, die Abſchaffung der Tortur zu empfehlen. Welche Aufheiterung von einem ſolchen Werke zu erwarten ſteht, läßt ſich ermeßen. Diejenigen Spanier, welche dem alten National-Geſchmack abtrünnig geworden ſind, machen viel Weſens von den proſaiſchen und moraliſchen Dramen des Moratin; allein wir finden keinen Grund, in Spanien zu ſuchen was wir zu Hauſe eben ſo gut, oder richtiger geſprochen, eben ſo ſchlecht haben können. Die Mehrheit der Zuſchauer hat ſich von dieſen fremden Einflüßen ziemlich frei erhalten; als vor einer Anzahl Jahre ein ſchöner

Geiſt unternommen hatte, ein mit Recht bewundertes Stück des Moreto, El parecido en la corte, nach den drei Einheiten umzuarbeiten, gerieth das Parterre zu Madrid darüber in einen ſolchen Aufruhr, daß die Schauſpieler es auf keine andre Weiſe zu beſänftigen wußten, als indem ſie das Stück in ſeiner ächten Geſtalt auf den nächſten Tag ankündigten.

Wenn ſich in einem Lande äußere Umſtände, z. B. der Einfluß der Geiſtlichkeit, Cenſur-Zwang, ſelbſt die eiferſüchtige Wachſamkeit des Volkes auf die Beibehaltung der alten Sitten, der freien Einführung deſſen widerſetzen was in benachbarten Ländern für einen Fortſchritt in der Geiſtesbildung gilt, ſo geſchieht es oft, daß die beßeren Köpfe nach den verbotnen Früchten ungebührlich lüſtern werden, und etwas Verkehrtes erſt dann recht zu bewundern anfangen, wenn es anderswo ſchon wieder aus der Mode gekommen iſt. Gewiſſe Geiſteskrankheiten ſind ſo epidemiſch in einem Zeitalter, daß eine Nation niemals vor einem Anfalle davon ſicher iſt, bis man ſie ihr inokuliert hat. Indeſſen ſind die Spanier, wie es ſcheint, in Abſicht auf die leidige Aufklärung des letzten Geſchlechts mit den Windpocken abgekommen, während die entſtellenden Blattergruben in den Zügen andrer Nationen nicht zu verkennen ſind. In ihrer etwas inſulariſchen Exiſtenz haben ſie das achtzehnte Jahrhundert verſchlafen, und wie konnte man im Grunde ſeine Zeit beßer anwenden? Sollte die ſpaniſche Poeſie im alten Europa oder in der andern Hemiſphäre wieder aufwachen, ſo würde ſie allerdings einen Schritt vom Inſtinkt zum Bewußtſein zu thun haben. Was ſie bis jetzt aus angeborner Neigung geliebt, müßten die Spanier mit klarer Erkenntniß verehren lernen, und, unbekümmert um die dazwiſchen aufgekommene Kritik, aus Grundſatz im Geiſt ihrer großen Dichter zu ſchaffen fortfahren.

Sechsunddreißigſte Vorleſung.

Anfänge des deutſchen Theaters. Hans Sachs. Gryphius. Gottſchediſche Zeit. Schlechte Nachahmung der Franzoſen. Leſſing und Goethe. Ueberſicht ihrer Werke.

In ſeiner gebildeten Geſtalt iſt das deutſche Theater weit jünger als irgend eins derer, wovon wir im Vorhergehenden geſprochen; wir dürfen uns alſo nicht wundern, daß der Vorrath unſerer Litteratur an ſchätzbaren Original-Werken in dieſem Fache auch weit geringer iſt.

Seit nicht viel mehr als einem halben Jahrhundert, da nach der niedrigſten Ebbe des Geiſtes ſich zuerſt wieder beßere Beſtrebungen hervorthaten, haben die Deutſchen Rieſenſchritte gethan, und wenn die dramatiſche Kunſt nicht mit gleichem Glücke, und ich ſetze hinzu, nicht mit gleichem Eifer angebaut worden, als andre Gattungen, ſo liegt es vielleicht mehr in manchen ungünſtigen Umſtänden, als in dem Mangel an Talenten.

Die rohen Anfänge der Bühne ſind in Deutſchland eben ſo alt als in andern Ländern. (Die erſte mir bekannte Erwähnung der ſogenannten Myſterien oder geiſtlichen Vorſtellungen in Deutſchland findet ſich im Eulenſpiegel. Dieſen

luſtigen, aber etwas anſtößigen Streich des weltberühmten Schalksnarren kann man nachleſen in der dreizehnten Hiſtorie: „Wie Eulenſpiegel in der Oſtermette ein Spiel machte, daß „ſich der Pfaffe und ſeine Kellnerin mit den Bauern ſchlugen.“ Eulenſpiegel ſoll gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts gelebt haben, die Aufzeichnung des Buches kann man jedoch wohl nicht über den Anfang des fünfzehnten hinausſetzen.) Das älteſte Drama, das man noch ſchriftlich hat, iſt von einem Nürnberger Hans Roſenpluet aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. Ihm folgten zwei fruchtbare Dichter, beide aus der freien Reichsſtadt Nürnberg gebürtig, Hans Sachs und Ayrer. Unter den Werken des Hans Sachs finden ſich eine große Menge Tragödien, Komödien, geiſtliche und weltliche Hiſtorien, bei denen immer der Herold den Prolog und Epilog ſpricht, ferner kurzweilige Faſtnachtſpiele. Alles dieſes wurde, wie es ſcheint, nicht von Schauſpielern, ſondern von ehrſamen Bürgern, ohne alle theatraliſche Vorrichtung, zu einer erlaubten Gemüths-Ergötzung aufgeführt. Die Faſtnachtſpiele ſind etwas derb, aber, ſo wie überhaupt die Schwänke, nicht ſelten ſehr luſtig; ſie gehen oft in die tollſten Poſſen über, und mit der Begeiſterung der Luſtigkeit über die Gränzen der wirklichen Welt hinaus. Die Darſtellung in allen dieſen Schauſpielen iſt ehrlich und macht nicht viel Umſchweife: die Perſonen, von Gott dem Vater an, ſagen gleich gerade heraus, wie es ihnen um's Herz iſt, und weswegen ſie hereinkommen: ſie gleichen den Figuren auf alten Bildern, denen beſchriebene Zettel aus dem Munde gehn, ohne daß die Geberden den Sinn der Worte ausdrücken. Die Form nähert ſich am meiſten dem, was man anderswo Moralitäten nannte; es kommen häufig allegoriſche Perſonen vor. Die Umriſſe der noch unmündigen

dramatiſchen Kunſt ſind ſchwach angegeben, aber doch nicht verzeichnet, und wenn man nur auf dieſem Wege fortgeſchritten wäre, ſo hätte ſich etwas Eigenthümliches und Beßeres entwickeln müßen, als im ſiebzehnten Jahrhundert geſchah.

In der erſten Hälfte dieſes Jahrhunderts kam die Poeſie aus dem bürgerlichen Kreiße, auf den ſie ſich lange beſchränkt hatte, wieder in die Hände der Gelehrten. Opitz, der als der Stifter ihrer neueren Form angeſehen werden kann, hat einige Trauerſpiele aus den Alten in Verſen überſetzt, und Schäfer=Opern nach dem Italiäniſchen gedichtet; ich weiß nicht, ob irgend etwas für die Bühne. Auf ihn folgt Andreas Gryphius, unſer erſter namhafter dramatiſcher Schriftſteller. Er beſaß einen gewiſſen Umfang litterariſcher Kenntniß in ſeinem Fach, wie einige nachgeahmte und überſetzte Sachen beweiſen: ein Stück aus dem Franzöſiſchen, eins aus dem Italiäniſchen, ein Trauerſpiel aus dem Niederländiſchen des Vondel, endlich eine Poſſe, Peter Squenz, eine Erweiterung des burlesken Trauerſpiels Pyramus und Thiſbe im Sommernachts=Traum von Shakſpeare. Dieſer war damals im Auslande ſehr unbekannt; der gelehrte Morhof, der in der letzten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts ſchrieb, geſteht, er habe Shakſpeares Werke niemals geſehen, wiewohl er Ben Jonſon recht gut kennt. Noch gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts hat ein damals geſchätzter und nicht verdienſtloſer Schriftſteller in einem eignen Aufſatze eine Vergleichung zwiſchen Shakſpeare und Andreas Gryphius angeſtellt. Wir können hiebei kaum ernſthaft bleiben; die ganze Aehnlichkeit möchte darin beſtehen, daß Gryphius gern Geiſter der Abgeſchiednen auftreten läßt. Er ſcheint vielmehr den Niederländer Vondel hauptſächlich vor Augen gehabt zu haben, der unter ſeinen Landsleuten noch hochberühmt nur

‚der große Vondel‘ heißt, während jener der Vergeßenheit überantwortet wurde. Das Silbenmaß in Gryphius Schauſpielen iſt leider ſchon der Alexandriner, jedoch die Form noch nicht ſo enge wie die nachherige franzöſiſche; der Schauplatz wechſelt zuweilen, und die muſikaliſchen, zum Theil allegoriſchen Zwiſchenakte, Reihen genannt, haben einige Aehnlichkeit mit den engliſchen Masquen. Sonſt iſt wenig Theater-Einſicht darin, und ich weiß nicht, ob dieſe Stücke wirklich auf die Bühne gebracht worden ſind. Die Trauerſpiele von Lohenſtein, der nach dem Maßſtabe alles Uebrigen den Marino in unſrer damaligen Litteratur vorſtellen ſoll, gleichen im Zuſchnitt denen des Gryphius, ſind aber, ihre übrigen Fehler ungerechnet, von einer ſo endloſen Länge, daß ſchon deswegen ihre Aufführung ſich gar nicht denken läßt.

Der Zuſtand des Theaters in Deutſchland zu Ende des ſiebzehnten und im erſten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts, wofern es überhaupt eine andre Schaubühne gab, als Puppenſpiele und herumziehende Poſſenreißer, war unſtreitig eben ſo kläglich, als in allen andern Fächern. Man hat einen Maßſtab dafür, wenn man bedenkt, daß Gottſched für den Wiederherſteller unſerer Litteratur gelten konnte, Gottſched, deſſen Schriften einem wäßerichten Tranke gleichen, von der Art, wie man ihn ehedem geneſenden Kranken zu empfehlen pflegte, in der Meinung ſie würden nichts Stärkeres vertragen können, wodurch aber ihr Magen nur noch mehr geſchwächt ward. Auch mit dem Theater befaßte ſich Gottſched vielfältig; in Verbindung mit einer gewiſſen Frau Neuber, die einer Schauſpieler-Geſellſchaft in Leipzig vorſtand, ſchaffte er den Hanswurſt ab, und ſie beerdigten ihn feierlich mit großem Triumph. Gern will ich glauben, daß die Rollen des Hanswurſt, die man jetzt nur noch aus den

Puppenſpielen beurtheilen kann, nicht immer gleich geiſtreich aus dem Stegreife mögen ausgefüllt worden, daß zuweilen Plattheiten mögen mit untergelaufen ſein; allein ohne Zweifel hatte Hanswurſt auch ſo noch mehr Verſtand in ſeinem kleinen Finger, als Gottſched in ſeinem ganzen Leibe. Hanswurſt, als allegoriſche Perſon, iſt unſterblich, und wenn man ihn noch ſo ſicher begraben zu haben glaubt, ſo kommt er unverſehens in irgend einer gravitätiſchen Amtskleidung wieder zum Vorſchein.

Gottſched und ſeine Schule überſchwemmten nun das deutſche Theater, welches forthin regelmäßig ſein ſollte, mit matten und weitſchweifigen Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen. Einige beßere Köpfe fiengen an für die Bühne zu arbeiten, aber ſtatt wirklicher Original-Werke lieferten ſie nur leidige Nachahmungen, und das Anſehen des franzöſiſchen Geſchmacks war ſo groß, daß das Manierierteſte eben ſo wohl ergriffen wurde, als das Beßere. So dichtete z. B. noch Gellert Schäferſpiele nach ſehr ſchlechten franzöſiſchen Muſtern, worin roſenroth und apfelgrün bebänderte Schäfer und Schäferinnen ſich allerlei fade und alberne Artigkeiten ſagen.

Außer den franzöſiſchen Luſtſpielen wurden die aus dem Däniſchen überſetzten des Holberg mit großem Beifalle aufgeführt. Dieſer Schriftſteller hat allerdings viel Verdienſt. Seine Sittenſchilderungen ſind von großer örtlicher Wahrheit, ſeine Darſtellungen der Verkehrtheit, Narrheit und Dummheit außerordentlich gründlich, an der Kraft der komiſchen Motive und Situationen fehlt es ihm nicht, nur von Seiten der Intrigue beſitzt er wenig Erfindung. Die Ausführung geht allzu ſehr in die Breite. Von der Feinheit ſeiner Scherze in ihrer Sprache rühmen die Dänen viel; unſerm heutigen Geſchmack iſt die Gemeinheit ſeines Tones

anſtößig, die in der niedrigen Sphäre, worin er ſich bewegt, und wo unaufhörlich Ungewitter von Stockſchlägen ausbrechen, natürlich ſein mag. Man hat ihn neuerdings wieder aufzuführen verſucht, meiſtens nicht mit ſonderlichem Glück. Da ſein Hauptverdienſt in der freilich caricaturmäßigen Charakteriſtik beſteht, ſo bedarf er guter komiſcher Schauſpieler, um gehörig zur Erſcheinung zu kommen.

Einige damalige Luſtſpiele in einheimiſchen Sitten von Gellert und Elias Schlegel ſind nicht ohne Verdienſt, nur haben ſie den Fehler, daß in die Schilderungen der Narrheit und Dummheit die Langeweile mit hineingetragen iſt, welche ſie in der alltäglichen Wirklichkeit begleitet.

In einigen Trauerſpielen nach franzöſiſchen Vorbildern verſuchten ſich zuerſt mit einigem Glück Elias Schlegel, dann Cronegk und Weiße. Ich weiß nicht, ob uns ihre Arbeiten in vortreffliche franzöſiſche Verſe übertragen, eben ſo froſtig vorkommen würden, als im Deutſchen. Es iſt uns unleidlich, ellenlange Verſe zu leſen, in denen ſich die Schreibart faſt gar nicht über eine wäßerichte Proſa erhebt; der wahrhaft dichteriſche Ausdruck iſt ſeitdem erſt im Deutſchen erſchaffen worden. Der Alexandriner, der in keiner Sprache ein gutes Silbenmaß ſein kann, iſt in der unſrigen doppelt ſteif und ſchwerfällig. Gotter hat, lange nachdem unſre Poeſie wieder angefangen hatte, einen höheren Schwung zu nehmen, in Uebertragung franzöſiſcher Trauerſpiele den letzten Verſuch gemacht, den Alexandriner zum tragiſchen Gebrauch zu adeln, und, wie mich deucht, durch ſein Beiſpiel bewieſen, daß wir dieß ein für allemal aufgeben müßen. Um den Stelzengang der falſchen tragiſchen Emphaſe zu parodieren, iſt er hingegen vortrefflich; auch im Luſtſpiel, beſonders in kleinen Nachſpielen dürfte ſein Gebrauch ſehr zu empfehlen

ſein. Jene früheren Trauerſpiele nach franzöſiſchem Zuſchnitt, welche doch damals ungemeinen Beifall fanden, zeigen, welch geringes Gedeihen der Kunſt auf dem Wege der knechtiſchen Nachahmung zu hoffen ſteht. Eine an ſich ſchon enge Form hat doch da noch einige Bedeutung, wo ſie ſich unter dem Einfluße nationaler Sinnesart feſtgeſetzt hat; auswärts auf Glauben angenommen, wird ſie ganz und gar zum ſpaniſchen Mantel.

Alſo ſchlechte Ueberſetzungen franzöſiſcher Luſt= und Trauerſpiele, außerdem etwa Holberg und ſpäterhin Goldoni, abwechſelnd mit wenigen deutſchen Nachahmungen von ſchwachem Gehalt und ohne eigenthümlichen Geiſt, dieß war das ganze Repertorium unſrer Bühne, als endlich nach einander Leſſing, Goethe und Schiller auftraten, und das deutſche Theater aus ſeiner langen Mittelmäßigkeit retteten.

Leſſing hat zwar durch ſeine früheren dramatiſchen Arbeiten der Zeit ebenfalls den ſchuldigen Tribut abgetragen. Seine jugendlichen Luſtſpiele ſind ziemlich unbedeutend; ſie verkündigen noch nicht den ausgezeichneten Kopf, der in ſo vielen Fächern Epoche machen ſollte. Er hat verſchiedne Trauerſpiele nach den franzöſiſchen Regeln entworfen, auch einzelne Scenen in Alexandrinern ausgeführt, aber keines zu Stande gebracht: es ſcheint, er hatte keine Leichtigkeit für eine ſo gebundne Verſification. Noch ſeine Miß Sara Sampſon iſt weinerliches ſchleppendes bürgerliches Trauerſpiel, wobei er unverkennbar beſonders den Kaufmann von London als Muſter vor Augen gehabt hat, Im Jahre 1767 gab ihm ſeine Verbindung mit einer Schauſpieler=Geſellſchaft in Hamburg und eine dramaturgiſche Wochenſchrift, die er unternahm, nähere Veranlaßung, ſich auf Kritik des Theaters einzulaßen. Er übte ſie witzig und ſcharfſinnig aus, ſeine dreiſten und in

Beziehung auf die damals allgemein geltende Meinung gewagten Angriffe waren beſonders ſiegreich gegen die uns nur aufgedrungne Herrſchaft des franzöſiſchen Geſchmacks im tragiſchen Fach. Er brachte es dahin, daß bald nach Bekanntmachung der Dramaturgie die Ueberſetzungen franzöſiſcher Trauerſpiele und die deutſchen in gleichem Zuſchnitt von der Bühne verſchwanden. Er ſprach zuerſt mit Nachdruck von Shakſpeare, und bereitete deſſen Erſcheinung vor. Allein ſein Glaube an den Ariſtoteles neben dem Einfluße, den Diderots Schriften auf ihn gehabt, brachte eine ſeltſame Miſchung in ſeiner Theorie der dramatiſchen Kunſt hervor. Er verkannte die Rechte der poetiſchen Nachahmung, und wollte im Dialog wie in allem eine bare Kopie der Natur, als ob dieſe in der ſchönen Kunſt überhaupt zuläßig oder auch nur möglich wäre. Gegen den Alexandriner hatte er Recht, aber er wollte alle Verſification abgeſtellt wißen; es gelang ihm nur allzu gut damit, und er iſt Schuld daran, daß unſre Schauſpieler in der Erlernung und im Vortrage der Verſe ſo unglaublich zurückgekommen ſind, und ſich noch immer nicht wieder daran gewöhnen können. Er iſt dadurch mittelbar auch Schuld an den platten Natürlichkeiten unſrer dramatiſchen Schriftſteller, welche der allgemeine Gebrauch der Verſification etwas mehr würde im Zaum gehalten haben.

Leſſing war nach ſeinem eignen Geſtändniſſe kein Dichter und hat in ſeinem reiferen Alter nur wenig dramatiſche Arbeiten mühſam hervorgebracht. Minna von Barnhelm iſt ein wahres Luſtſpiel der feineren Art, in der Form hält es die Mitte zwiſchen der franzöſiſchen und engliſchen Weiſe, der Geiſt der Erfindung aber und der geſchilderte geſellige Ton iſt eigenthümlich deutſch. Alles iſt ſogar örtlich beſtimmt, und die Anſpielungen auf merkwürdige Zeitumſtände

nach dem ſiebenjährigen Kriege trugen nicht wenig zu dem außerordentlichen Glücke bei, welches dieß Schauſpiel damals machte. Der ernſthafte Theil iſt nicht frei von witzelnder Ziererei im Ausdruck des Gefühls, und das Verhältniß der beiden Liebenden iſt bis zur Peinlichkeit auf die Spitze geſtellt. Die komiſchen Nebenfiguren aber ſind mit drolliger Laune gezeichnet, und haben ein ächtdeutſches Gepräge.

Noch mehr Bewunderung als Minna von Barnhelm erwarb Emilia Galotti, ich weiß nicht ob mit vollkommnem Rechte. Das letztgenannte Werk iſt vielleicht mit noch mehr Ueberlegung entworfen und mit noch mehr Fleiß ausgeführt als jenes; aber Minna von Barnhelm entſpricht weit mehr dem ächten Begriffe des Luſtſpiels, als Emilia Galotti dem des Trauerſpiels. Leſſings Theorie der dramatiſchen Kunſt hatte begreiflicher Weiſe einen weniger nachtheiligen Einfluß auf eine halb proſaiſche Gattung, als auf eine, die unvermeidlich unter ſich ſelbſt herabſinkt, wenn ſie nicht den höchſten Schwung nimmt. Er hatte die Welt zu gut kennen gelernt, um wieder in den ſchleppenden und weinerlichen Predigerton zu verfallen, der in Miß Sara Sampſon herrſcht. Auf der andern Seite bewahrte ihn ſein geſunder Sinn bei aller Bewunderung für Diderot vor deſſen deklamatoriſcher Emphaſe, die ihren vornehmſten Nachdruck von Ausrufungszeichen und Gedankenſtrichen entlehnt. Aber da er alle poetiſche Erhöhung des Dialogs entſchieden verwarf, ſo konnte er dieſen Manieren nicht entgehen, ohne in eine andre zu verfallen. Er übertrug die kalte und lauſchende Beobachtung des Komikers in das tragiſche Gebiet; die Leidenſchaften ſind in der Emilia Galotti mehr ſcharfſinnig und witzig charakteriſiert, als beredt ausgedrückt. In dem Glauben, das Schauſpiel wirke am ſtärkſten, wenn es täuſchende Kopien

des Bekannten und nahe Liegenden darbietet, verkleidete Leſſing eine alte, berühmte, unauslöſchlich in die Weltgeſchichte eingezeichnete That rauher Römertugend, die Ermordung der Virginia durch ihren Vater, unter erdichteten Namen in neu-europäiſche Verhältniſſe und heutige Sitten. Aus der Virginia wurde eine Gräfin Galotti, aus dem Virginius Graf Odoardo, aus dem Appius Claudius ein italiäniſcher Prinz, aus dem unverſchämten Diener ſeiner Lüſte ein Kammerherr, u. ſ. w. Es iſt nicht eigentlich ein bürgerliches Trauerſpiel, ſondern ein Hoftrauerſpiel im Converſationstone, zu welchem für einige Rollen der Staatsdegen und Hut unter dem Arme eben ſo weſentlich gehört, als zu vielen franzöſiſchen Luſtſpielen. Leſſing hat die unentfliehbaren tyranniſchen Gewaltſtreiche der Decemvirn in den ruhmloſen Bezirk des Fürſtenthums Maſſa-Carrara verpflanzen wollen; aber wie man ſich mit wenigen Schritten aus einem ſo kleinen Gebiet fortmacht, ſo entſchlüpft man auch mit einiger Ueberlegung gar leicht den mühſam angelegten Vorausſetzungen des Dichters, worauf die ganze Nothwendigkeit der Kataſtrophe beruht. Die ſichtbare Sorgfalt, Alles zu motivieren, fordert zu näherer Prüfung auf, wobei man durch keinen Zauber der Einbildungskraft geſtört wird; und dieſer Prüfung kann der innere Unzuſammenhang in dem mit ſo ungemeinem Verſtande herausgerechneten Drama nicht entgehen.

Es iſt ſonderbar, daß unter allen dramatiſchen Werken Leſſings das letzte, Nathan der Weiſe, welches er bloß ſchrieb, wie er ſagt, um den Theologen einen Poſſen ſpielen, als ſein Eifer ſich mit der Aufnahme des deutſchen Theaters zu beſchäftigen ſchon ziemlich erkaltet war, den ächten Kunſtregeln am meiſten gemäß iſt. Eine merkwürdige Erzählung des Boccaz iſt mit wunderbaren, jedoch nach den Zeitum-

ſtänden nicht unwahrſcheinlichen Erfindungen eingefaßt; die erdichteten Perſonen ſind um einen berühmten hiſtoriſchen Charakter her gruppiert, um den großen Saladin, der ganz der Geſchichte gemäß gehalten iſt; die Kreuzzüge im Hintergrunde, der Schauplatz zu Jeruſalem, das Zuſammentreffen verſchiedner Nationen und Religions-Verwandten auf dieſem morgenländiſchen Boden, das alles giebt dem Ganzen einen romantiſchen Anſtrich, womit die jenem Zeitalter fremden Gedanken, die der Dichter ſeinem philoſophiſchen Zwecke zu lieb ſich erlaubt hat einzuſtreuen, einen zwar etwas gewagten, aber anziehenden Gegenſatz bilden. Die Form iſt freier und umfaßender als in den übrigen Stücken Leſſings, ſie iſt beinahe die eines ſhakſpeareſchen Schauſpiels. Er iſt hier zum Gebrauch der vorhin verworfnen Verſification zurückgekehrt; zwar nicht der Alexandriner, deren Abſchaffung im ernſten Drama wir ihm auf alle Weiſe zu danken haben, ſondern der reimloſen Jamben. Sie ſind im Nathan oft hart und nachläßig gearbeitet, aber wahrhaft dialogiſch, und ihr vortheilhafter Einfluß iſt leicht zu ſpüren, wenn man den Ton des Stücks mit der Proſa ſeiner vorhergehenden vergleicht. Hätte die Entwickelung der Wahrheiten, welche Leſſingen beſonders am Herzen lagen, nicht zu viel Ruhe erfordert, wäre eine etwas raſchere Bewegung in der Handlung, ſo wäre das Stück auch recht ſehr dazu eingerichtet, auf der Bühne zu gefallen. Daß Leſſing, wiewohl ein ſo ſelbſtändiger Geiſt, dennoch ſeine früheren dramatiſchen Grundſätze gewiſſermaßen von der allgemeinen Neigung des Zeitalters überkommen hatte, ſchließe ich daraus, daß er mit ſeinem Nathan weit weniger Nachfolge fand, als mit der Emilia Galotti. Unter den auffallenden Nachahmungen des Stils der letzten will ich nur Julius von Tarent erwähnen.

Als einen Schüler Leſſings muß man Engel anſehen. Seine kleinen Nachſpiele in leſſingiſcher Manier ſind ganz unbedeutend, aber ſeine Mimik zeigt, wohin die Theorie ſeines Meiſters führt. Dieſes Buch enthält manches Brauchbare über die erſten Elemente der Geberdenſprache; der Hauptirrthum des Verfaßers war, daß er es für eine vollſtändige Mimik hielt, wiewohl er darin durchaus nur vom Ausdrucke der Leidenſchaften handelt, und keine Silbe über Charakter-Darſtellung ſagt. Ferner räumt er dem Begriffe des Tragiſchen und Komiſchen in ſeiner Schauſpielkunſt nirgends eine Stelle ein, und daß er das Idealiſche jeder Art verwirft, nur bare Kopie der Natur verlangt, das verſteht ſich von ſelbſt. (Unter anderm äußert Engel, weil die Sprache des Euripides, des ſpäteſten und nach ſeiner Meinung des vollkommenſten griechiſchen Tragikers, weniger Schwung und Erhebung habe, als die ſeiner Vorgänger, ſo ſei zu vermuthen, die Griechen, wenn ſie die Tragödie ferner vervollkommt hätten, würden noch einen Schritt weiter gegangen ſein und den Verſen gänzlich den Abſchied gegeben haben. So durchaus verkannte Engel den Geiſt der griechiſchen Kunſt! Die allerdings im Euripides zu ſpürende Annäherung an den Ton des gewöhnlichen Lebens verkündigt eben den Verfall und bevorſtehenden Untergang der Tragödie; aber ſelbſt im Luſtſpiel haben ſich die Griechen nie zum Gebrauch der Proſa entſchließen mögen.)

Je mehr ich mich der neueſten Zeit nähere, deſto mehr ſei es mir erlaubt, meine Bemerkungen auf das Allgemeine zu richten, und mich nicht auf die Beurtheilung von Werken noch lebender Schriftſteller einzulaßen, mit denen ich zum Theil in Verhältniſſen der Freundſchaft oder Gegnerſchaft geſtanden habe. Doch darf ich wohl von der dramatiſchen

Laufbahn Goethes und Schillers, zweier Männer, auf welche unſre Nation ſtolz iſt, und im vertrauten Umgange mit denen ich oft meine Gedanken über die Kunſt berichtigt habe, mit der Offenheit reden, welche ihres großen uneigennützigen Strebens würdig iſt. Die Verirrungen, welche ſie, anfänglich noch in Mißverſtändniſſen begriffen, veranlaßt haben, während ſie immer reinerer Klarheit entgegen giengen; ſind zum Theil ſchon in Vergeßenheit verſunken oder werden es bald ſein; ihre Werke werden dauern: wir haben darin wenigſtens die Grundlage einer zugleich eigenthümlich deutſchen und ächt künſtleriſchen dramatiſchen Schule.

Kaum hatte Goethe im Werther gleichſam eine Erklärung der Rechte des Gefühls gegen den Zwang der geſellſchaftlichen Verhältniſſe aufgeſtellt, ſo proteſtierte er im Götz von Berlichingen durch die That gegen allen willkürlichen Regelnzwang, wodurch die dramatiſche Poeſie eingeengt worden war. Man ſieht in dieſem Schauſpiele nicht Nachahmung Shakſpeares, ſondern die durch einen genialiſchen Schöpfer in einem verwandten Geiſte angeregte Begeiſterung. Im Dialog ſetzte er Leſſings Grundſätze der Natürlichkeit nur mit größerer Kühnheit durch, denn außer dem Versbau und allem erhöhenden Schmuck, verwarf er auch die Geſetze der ſchriftlich aufgefaßten Sprache in einem Grade, wie es vor ihm noch Niemand gewagt hatte. Er wollte durchaus keine dichteriſche Umſchreibung, die Darſtellung ſollte die Sache ſelbſt ſein, und ſo ließ er täuſchend genug, wenigſtens für diejenigen, welche die geſchichtlichen Denkmäler nicht kennen, worin unſre Altvordern ſelbſt reden, den Ton eines entfernten Zeitalters hören. Die altdeutſche Treuherzigkeit hat er auf das rührendſte ausgedrückt, die mit wenigen Strichen angedeuteten Situationen wirken unwiderſtehlich, das

Ganze hat einen großen hiſtoriſchen Sinn, es ſtellt nämlich den Kampf einer abſcheidenden und einer beginnenden Zeit vor, des Jahrhunderts der rauhen, aber kräftigen Unabhängigkeit, und des folgenden der politiſchen Zahmheit. Die Vorſtellung auf der Bühne berückſichtigte der Dichter dabei gar nicht, ſchien ihrer Unzulänglichkeit vielmehr in jugendlichem Uebermuthe zu trotzen.

Ueberhaupt war es Göthen vor Allem darum zu thun, ſeinen Genius in ſeinen Werken auszuſprechen, und neue poetiſche Lebensregung in die Zeit zu bringen; die Form galt ihm dabei gleich, wiewohl er meiſtens die dramatiſche vorzog. Zugleich war er indeſſen ein warmer Freund des Thaters, und arbeitete zuweilen nach deſſen durch Gewohnheit und Zeitgeſchmack beſtimmten Forderungen, wenn er z. B. im Clavigo ein bürgerliches Trauerſpiel in Leſſings Manier lieferte. Dieſes Stück hat überdieß noch den Mangel, daß der fünfte Aufzug nicht zu den übrigen paßt. In dieſen hatte ſich Goethe ziemlich genau an Beaumarchais Erzählung gehalten, die Kataſtrophe hat er hinzugedichtet, und wenn wir bemerken, daß ſie gar ſehr an die Beerdigung Ophelias und an das Zuſammentreffen des Hamlet und Laertes an ihrem Grabe erinnert, ſo iſt damit auch ſchon geſagt, wie ſehr ſie gegen den Ton und das Kolorit der übrigen abſticht. In der Stella machte es Goethe mit der Geſchichte des Grafen von Gleichen ungefähr ſo, wie es Leſſing mit der Geſchichte der Virginia gemacht hatte, aber es gerieth damit noch übler: jener Zug aus den Zeiten der Kreuzzüge iſt rührend, treuherzig, ſogar erbaulich; Stella kann nur der Empfindſamkeit verwöhnter Herzen ſchmeicheln.

Späterhin ſuchte er eine Ausgleichung zwiſchen ſeinen Kunſtabſichten, und den üblichen dramatiſchen Formen, auch

den untergeordneten, zu finden, die er faſt ſämmtlich mit einzelnen Verſuchen durchgegangen hat. In ſeiner Iphigenia drückte er den Geiſt der antiken Tragödie aus, wie er ihn beſonders von Seiten der Ruhe, Klarheit und Idealität gefaßt hatte. Mit eben ſolcher Einfachheit, Gediegenheit und edlen Zierlichkeit dichtete er den Taſſo, in welchem er eine hiſtoriſche Anekdote auf die allgemeine Bedeutung des Gegenſatzes zwiſchen dem Hof- und Dichter-Leben wandte. Sein Egmont iſt wieder ein romantiſch hiſtoriſches Schauſpiel, deſſen Stil zwiſchen ſeiner älteren Weiſe im Götz und Shakſpeares Form in der Mitte ſchwebt. Erwin und Elmire und Claudine von Villa bella ſind, möchte ich ſagen, idealiſche Operetten, ſo leicht und luftig hingehaucht, daß ſie durch muſikaliſche Begleitung und Aufführung nur Gefahr laufen, ſchwerfällig und proſaiſch zu werden; der edle und gehaltne Stil des Taſſo im Dialog wechſelt darin mit den zarteſten Liederſtimmen. Jery und Bätely iſt ein reizendes Naturgemälde in ſchweizeriſchen Sitten, im Geiſt und der Form der beſten franzöſiſchen Operetten, Scherz, Liſt und Rache dagegen eine wahre opera buffa voll italiäniſcher Lazzi. Die Mitſchuldigen ſind in bürgerlichen Sitten ein gereimtes Luſtſpiel nach den franzöſiſchen Regeln. So weit trieb Goethe die Herablaßung, daß er eine Fortſetzung zu einem Nachſpiele von Florian lieferte; ſo weit die Unparteilichkeit des Geſchmacks, daß er einige Trauerſpiele von Voltaire für die deutſche Bühne überſetzte. Goethes Worte und Rhythmen haben immer einen goldnen Klang, aber als Ueberſetzungen können wir dieſe Arbeiten nicht für ganz gelungen halten; und man müßte es bedauern, wenn etwas gelungen wäre, das gar nicht hätte unternommen werden ſollen. Man braucht nicht etwa Leſſings Dramaturgie herbeizurufen, um dieſe auf

deutſchem Boden unerſprießlichen Erſcheinungen zu bannen; Goethes eigne meiſterliche Parodie des franzöſiſchen Trauerſpiels in einigen Scenen der Eſther wird dieß weit ergötzlicher verrichten.

Der Triumph der Empfindſamkeit, eine höchſt geniale Verſpottung der eignen Nachahmer Goethes, neigt ſich zur komiſchen Willkür und phantaſtiſchen Symbolik des Ariſtophanes; aber es iſt ein züchtiger Ariſtophanes in feiner Geſellſchaft und am Hofe. Weit früher hatte ſich Goethe in einigen Schwänken und Faſtnachtsſpielen ganz die Manier unſers wackern Hans Sachs zu eigen gemacht.

Denſelben freien und kräftigen Dichtergeiſt erkennt man unter allen dieſen Verwandlungen wieder; worauf ſich die homeriſchen Zeilen vom Proteus anwenden laßen:

Erſtlich ward er ein Leu mit fürchterlich rollender Mähne,
Floß dann als Waßer dahin, und rauſcht' als Baum in den Wolken.

Der jugendlichen Epoche gehört ſein früh entworfner, aber erſt ſpät erſchienener Fauſt an, der auch in ſeiner neueſten Geſtalt immer noch ein Bruchſtück iſt, und in deſſen Natur es vielleicht lag, immer ein Bruchſtück bleiben zu müßen. Es iſt ſchwer zu ſagen, ob man mehr zu der Höhe hinanſtaunt, die der Dichter oft darin erſchwingt, oder mehr an den Tiefen ſchwindelt, die ſich vor unſern Blicken aufthun. Aber hier iſt nicht der Ort, dieſes labyrinthiſche und gränzenloſe Werk, Goethes eigenthümlichſte Schöpfung, überhaupt zu würdigen; wir haben es nur in dramatiſcher Hinſicht zu betrachten. Die wunderbare Volksſage vom Fauſt iſt ein ſehr theatraliſcher Stoff, und das Marionettenſpiel, woraus Goethe nach Leſſing *) den erſten Gedanken zu einem

*) Leſſing hat die einzige Scene ſeines Entwurfs, die er mittheilt, nämlich wie Fauſt die böſen Geiſter citiert, um den ſchnellſten

Schauſpiel hergenommen, entſpricht dieſer Erwartung ſelbſt noch in den verſtümmelten Auftritten und dürftigen Worten, womit es von unwißenden Puppenſpielern vorgetragen wird. Goethes Darſtellung, die ſich in einigen Punkten genau an die Ueberlieferung hält, in andern aber ſie gänzlich verläßt, geht nach allen Richtungen abſichtlich über die Dimenſionen der Schaubühne hinaus. Viele Scenen ſind ſtehende Schilderungen von Fauſts innern Zuſtänden und Stimmungen, Entwickelungen ſeiner Gedanken über die Unzulänglichkeit des menſchlichen Wißens und über das unbefriedigende Looß der Menſchheit in langen Monologen oder Geſprächen; andre Auftritte, wiewohl an ſich äußerſt geiſtreich und bedeutſam, haben den Schein der Zufälligkeit für den Gang der Handlung; viele ſehr theatraliſch gedachte ſind nur flüchtig ſkizziert: es ſind rhapſodiſche Bruchſtücke ohne Anfang und Schluß, worin uns der Dichter einen überraſchenden Anblick gönnt, und dann plötzlich wieder den Vorhang fallen läßt, da in einem dramatiſchen Gedicht, welches auf der Bühne mit ſich fortreißen ſoll, die einzelnen Theile nach dem Bilde des Ganzen gegliedert ſein müßen, ſo daß man ſagen kann, jede Scene habe ihre Expoſition, ihre Verwickelung und Auflöſung. Einige Scenen, voll von der höchſten dramatiſchen Kraft und von zerreißendem Pathos, z. B. die Ermordung Valentins, und Gretchen und Fauſt im Kerker, beweiſen, daß dem Dichter die populare Wirkung auch zu Gebote ſtand, und daß er ſie nur umfaßenderen Abſichten aufgeopfert hat.

---

zu ſeinem Dienſt zu wählen, geradezu aus dem alten Stück entlehnt, welches den ſchönen Titel führt: Infelix prudentia oder Doctor Johannes Fauſtus. Schon Marlow hatte in England einen Fauſt gedichtet, der aber leider in Dodsleys Sammlung nicht wieder abgedruckt iſt.

Er fordert oft die Einbildungskraft der Leſer auf, ja er nöthigt ſie, ſeinen fliehenden Gruppen zum Hintergrunde unermeßliche bewegliche Gemälde zu geben, die keine theatraliſche Kunſt vor die Augen zu bringen vermag. Um Goethes Fauſt aufzuführen, müßte man Fauſts Zauberſtab und Beſchwörungsformeln beſitzen. Bei ſolcher Unfähigkeit zur äußern Darſtellung iſt dennoch aus dem ſeltſamen Werke erſtaunlich viel für die dramatiſche Kunſt, ſowohl in der Anlage als Ausführung, zu lernen. In einem vermuthlich ſpät hinzugedichteten Prologe erklärt der Dichter, warum er, ſeinem Genius treu, ſich nicht den Forderungen eines gemiſchten Haufens von Zuſchauern fügen könne, und ſchreibt gewiſſermaßen dem Theater einen Scheidebrief.

Man muß wohl eingeſtehn, daß Goethe zwar unendlich viel dramatiſches, aber nicht eben ſo viel theatraliſches Talent beſitzt. Ihm iſt es weit mehr um die zarte Entfaltung als um raſche äußre Bewegung zu thun; ſelbſt die milde Grazie ſeines harmoniſchen Geiſtes hielt ihn davon ab, die ſtarke demagogiſche Wirkung zu ſuchen. Iphigenia auf Tauris iſt zwar dem griechiſchen Geiſte verwandter, als vielleicht irgend ein vor ihr gedichtetes Werk der Neueren, aber es iſt nicht ſowohl eine antike Tragödie, als Widerſchein derſelben, Nachgeſang: die gewaltſamen Kataſtrophen jener ſtehen hier nur in der Ferne als Erinnerung, und Alles löſt ſich leiſe im Innern der Gemüther auf. Das ſtärkſte erſchütternde Pathos findet ſich im Egmont, aber der Schluß dieſes Trauerſpiels iſt ebenfalls ganz aus der äußern Welt in das Gebiet einer idealen Seelenmuſik entrückt.

Daß Goethe bei dieſer Richtung ſeiner dichteriſchen Laufbahn auf den reinſten Ausdruck ſeiner Begeiſterung ohne irgend eine andre Rückſicht, und von Seiten der Kunſt auf

Univerſalität der Studien, nicht den entſcheidenden Einfluß auf die Geſtalt unſers Theaters gehabt, den er hätte haben können, wenn er ſich ihm wirklich ausſchließend und unmittelbar widmen gewollt hätte, iſt leicht zu begreifen.

Mittlerweile, kurz nach Goethes erſter Erſcheinung, hatte man gewagt, Shakſpeare auf unſrer Bühne auftreten zu laßen. Die Wirkung war außerordentlich groß. Noch lebende Schauſpieler erwarben die erſten Kränze des Ruhmes in dieſen Darſtellungen ganz neuer Art, und Schröder erreichte in einigen der berühmteſten tragiſchen und komiſchen Rollen Shakſpeares vielleicht dieſelbe Vollkommenheit, für welche Garrick vergöttert worden war. Das Ganze der Stücke kam indeſſen ſehr unvollkommen zur Erſcheinung: in ſchleppenden proſaiſchen Ueberſetzungen, oft im bloßen Auszuge, mit entſtellenden Veränderungen. Shakſpeares einzelne Charaktere und Situationen hatte man bis auf einen gewiſſen Grad begriffen, aber noch nicht den Sinn ſeiner Compoſition.

Siebenunddreißigſte Vorleſung.

(Fortſetzung.) Schiller. Ueberſicht ſeiner Werke. Schilderung des Einfluſſes von Goethe und Schiller. Ritter-Schauſpiele, rührende Dramen und Familien-Gemälde. Ausſichten für die Zukunft.

Unter dieſen Umſtänden trat Schiller auf, mit allen Anlagen ausgerüſtet, um zugleich auf die edleren Geiſter und auf die Menge ſtark zu wirken. Er dichtete ſeine früheſten Werke noch ſehr jung, unbekannt mit der Welt, die er zu ſchildern unternahm, und wiewohl ein ſelbſtändiger und bis zur Verwegenheit kühner Genius, dennoch von den eben erwähnten Vorbildern Leſſings, Goethes in ſeinen früheren Arbeiten, und Shakſpeares, wie er ihn ohne Kenntniß des Originals verſtehen konnte, mannichfaltig beherrſcht.

So entſtanden ſeine Jugendwerke Die Räuber, Cabale und Liebe, und Fieſco. Das erſte, wild und gräßlich wie es war, wirkte gewaltig, bis zu gänzlicher Verdrehung jugendlich ſchwärmender Köpfe. Die verfehlte Nachahmung Shakſpeares iſt nicht zu verkennen: Franz Moor iſt ein proſaiſcher Richard der Dritte, durch keine der Eigenſchaften geadelt, welche bei dieſem den Abſcheu mit Bewunderung miſchen. Cabale und Liebe kann ſchwerlich durch den über-

ſpannten Ton der Empfindſamkeit rühren, wohl aber durch peinliche Eindrücke foltern. Fieſco iſt im Entwurf das verkehrteſte, in der Wirkung das ſchwächſte.

Ein ſo edler Geiſt konnte nicht lange in ſolchen Ausſchweifungen beharren, wiewohl er dabei eines Beifalls genoß, der die Fortdauer der Verblendung verzeihlich gemacht haben würde. Er hatte die Gefahren der Rohheit und eines unbändigen Trotzes gegen alle mäßigende Zucht an ſich ſelbſt erprobt, und warf ſich daher mit unglaublichen Anſtrengungen und einer Art von Leidenſchaft in die Bildung. Das Werk, welches dieſe neue Epoche bezeichnet, iſt Don Carlos. Theilweiſe ſehr tief in der Charakterzeichnung, kann es doch die alte ſich brüſtende Unnatur noch nicht ganz verläugnen, die nur in gewähltere Formen gekleidet iſt. Die Situationen haben viel pathetiſche Kraft, die Anlage iſt bis zur epigrammatiſchen Spitzfindigkeit verwickelt, aber ſeine theuer errungnen Gedanken über die menſchliche Natur und die geſellſchaftliche Verfaßung waren dem Dichter ſo werth, daß er ſie ausführlich darlegte, ſtatt ſie durch den Gang der Handlung auszudrücken, und daß er ſeine Perſonen mehr oder weniger über ſich ſelbſt und die andern philoſophieren ließ, wodurch der Umfang ganz über die dem Theater vorgeſchriebnen Gränzen anſchwoll.

Hiſtoriſche und philoſophiſche Studien ſchienen hierauf den Dichter eine Zeit lang der theatraliſchen Laufbahn zu entführen, zum Vortheil für ſeine Kunſt, zu der er mit reifem und vielſeitig bereichertem, und endlich über ſeine Zwecke und Mittel wahrhaft aufgeklärtem Geiſte zurückkehrte. Er wandte ſich nun ganz zum hiſtoriſchen Trauerſpiel, und ſuchte mit Entäußerung ſeiner Perſönlichkeit bis zu wahrhaft objectiven Darſtellungen durchzudringen. Im Wallenſtein hatte

er ſo gewißenhaft nach hiſtoriſcher Gründlichkeit geſtrebt, daß er darüber des Stoffes nicht ganz Meiſter werden konnte, und eine Begebenheit von nicht großem Umfange ihm in zwei Schauſpiele und einen gewiſſermaßen didaktiſchen Prolog zerfiel. In den Formen ſchloß er ſich ſehr an Shakſpeare an, nur ſuchte er den Wechſel von Ort und Zeit mehr zu beſchränken, um nicht der Einbildungskraft der Zuſchauer zu viel zuzumuthen. Auch hielt er auf mehr durchgeführte tragiſche Würde, ließ keine geringen Perſonen auftreten, oder wenigſtens nicht in ihrem natürlichen Tone reden, und verwies das Volk, hier das Heer, das Shakſpeare ſo lebendig und wahr in den Hergang der öffentlichen Begebenheit eingreifen läßt, in das Vorſpiel. Die Liebe zwiſchen Thekla und Max Piccolomini iſt zwar eigentlich eine Epiſode, und trägt das Gepräge einer ganz andern als der ſonſt geſchilderten Zeit, aber ſie giebt zu den rührendſten Auftritten Anlaß, und iſt eben ſo zart als edel gedacht.

Mit größerer Kunſtfertigkeit und eben ſo großer Gründlichkeit iſt Maria Stuart angelegt und ausgeführt. Alles iſt weislich abgewogen; man kann einzelne Theile als beleidigend tadeln, z. B. das Gezänk der beiden Königinnen, die wilden Ausbrüche von Mortimers Leidenſchaft und dergleichen: aber man wird ſchwerlich etwas verrücken können, ohne das Ganze in Unordnung zu bringen. Die Wirkung iſt unfehlbar, Marias letzte Scenen ſind wahrhaft königlich, religiöſe Eindrücke ſind mit ihrer würdigem Ernſte angebracht, nur die vielleicht überflüßige Sorge, an der Eliſabeth nach Marias Tode poetiſche Gerechtigkeit auszuüben, entläßt den Zuſchauer etwas erkaltet.

An einem wunderbaren Stoffe, wie die Geſchichte der Jungfrau von Orleans iſt, glaubte Schiller ſich mehr Frei-

ſpannten Ton der Empfindſamkeit rühren, wohl aber durch peinliche Eindrücke foltern. Fieſco iſt im Entwurf das verkehrteſte, in der Wirkung das ſchwächſte.

Ein ſo edler Geiſt konnte nicht lange in ſolchen Ausſchweifungen beharren, wiewohl er dabei eines Beifalls genoß, der die Fortdauer der Verblendung verzeihlich gemacht haben würde. Er hatte die Gefahren der Rohheit und eines unbändigen Trotzes gegen alle mäßigende Zucht an ſich ſelbſt erprobt, und warf ſich daher mit unglaublichen Anſtrengungen und einer Art von Leidenſchaft in die Bildung. Das Werk, welches dieſe neue Epoche bezeichnet, iſt Don Carlos. Theilweiſe ſehr tief in der Charakterzeichnung, kann es doch die alte ſich brüſtende Unnatur noch nicht ganz verläugnen, die nur in gewähltere Formen gekleidet iſt. Die Situationen haben viel pathetiſche Kraft, die Anlage iſt bis zur epigrammatiſchen Spitzfindigkeit verwickelt, aber ſeine theuer errungnen Gedanken über die menſchliche Natur und die geſellſchaftliche Verfaßung waren dem Dichter ſo werth, daß er ſie ausführlich darlegte, ſtatt ſie durch den Gang der Handlung auszudrücken, und daß er ſeine Perſonen mehr oder weniger über ſich ſelbſt und die andern philoſophieren ließ, wodurch der Umfang ganz über die dem Theater vorgeſchriebnen Gränzen anſchwoll.

Hiſtoriſche und philoſophiſche Studien ſchienen hierauf den Dichter eine Zeit lang der theatraliſchen Laufbahn zu entführen, zum Vortheil für ſeine Kunſt, zu der er mit reifem und vielſeitig bereichertem, und endlich über ſeine Zwecke und Mittel wahrhaft aufgeklärtem Geiſte zurückkehrte. Er wandte ſich nun ganz zum hiſtoriſchen Trauerſpiel, und ſuchte mit Entäußerung ſeiner Perſönlichkeit bis zu wahrhaft objectiven Darſtellungen durchzudringen. Im Wallenſtein hatte

er ſo gewißenhaft nach hiſtoriſcher Gründlichkeit geſtrebt, daß er darüber des Stoffes nicht ganz Meiſter werden konnte, und eine Begebenheit von nicht großem Umfange ihm in zwei Schauſpiele und einen gewiſſermaßen didaktiſchen Prolog zerfiel. In den Formen ſchloß er ſich ſehr an Shakſpeare an, nur ſuchte er den Wechſel von Ort und Zeit mehr zu beſchränken, um nicht der Einbildungskraft der Zuſchauer zu viel zuzumuthen. Auch hielt er auf mehr durchgeführte tragiſche Würde, ließ keine geringen Perſonen auftreten, oder wenigſtens nicht in ihrem natürlichen Tone reden, und verwies das Volk, hier das Heer, das Shakſpeare ſo lebendig und wahr in den Hergang der öffentlichen Begebenheit eingreifen läßt, in das Vorſpiel. Die Liebe zwiſchen Thekla und Max Piccolomini iſt zwar eigentlich eine Epiſode, und trägt das Gepräge einer ganz andern als der ſonſt geſchilderten Zeit, aber ſie giebt zu den rührendſten Auftritten Anlaß, und iſt eben ſo zart als edel gedacht.

Mit größerer Kunſtfertigkeit und eben ſo großer Gründlichkeit iſt Maria Stuart angelegt und ausgeführt. Alles iſt weislich abgewogen; man kann einzelne Theile als beleidigend tadeln, z. B. das Gezänk der beiden Königinnen, die wilden Ausbrüche von Mortimers Leidenſchaft und dergleichen: aber man wird ſchwerlich etwas verrücken können, ohne das Ganze in Unordnung zu bringen. Die Wirkung iſt unfehlbar, Marias letzte Scenen ſind wahrhaft königlich, religiöſe Eindrücke ſind mit ihrer würdigem Ernſte angebracht, nur die vielleicht überflüßige Sorge, an der Eliſabeth nach Marias Tode poetiſche Gerechtigkeit auszuüben, entläßt den Zuſchauer etwas erkaltet.

An einem wunderbaren Stoffe, wie die Geſchichte der Jungfrau von Orleans iſt, glaubte Schiller ſich mehr Frei-

ſpannten Ton der Empfindſamkeit rühren, wohl aber durch peinliche Eindrücke foltern. Fieſco iſt im Entwurf das verkehrteſte, in der Wirkung das ſchwächſte.

Ein ſo edler Geiſt konnte nicht lange in ſolchen Ausſchweifungen beharren, wiewohl er dabei eines Beifalls genoß, der die Fortdauer der Verblendung verzeihlich gemacht haben würde. Er hatte die Gefahren der Rohheit und eines unbändigen Trotzes gegen alle mäßigende Zucht an ſich ſelbſt erprobt, und warf ſich daher mit unglaublichen Anſtrengungen und einer Art von Leidenſchaft in die Bildung. Das Werk, welches dieſe neue Epoche bezeichnet, iſt Don Carlos. Theilweiſe ſehr tief in der Charakterzeichnung, kann es doch die alte ſich brüſtende Unnatur noch nicht ganz verläugnen, die nur in gewähltere Formen gekleidet iſt. Die Situationen haben viel pathetiſche Kraft, die Anlage iſt bis zur epigrammatiſchen Spitzfindigkeit verwickelt, aber ſeine theuer errungnen Gedanken über die menſchliche Natur und die geſellſchaftliche Verfaßung waren dem Dichter ſo werth, daß er ſie ausführlich darlegte, ſtatt ſie durch den Gang der Handlung auszudrücken, und daß er ſeine Perſonen mehr oder weniger über ſich ſelbſt und die andern philoſophieren ließ, wodurch der Umfang ganz über die dem Theater vorgeſchriebnen Gränzen anſchwoll.

Hiſtoriſche und philoſophiſche Studien ſchienen hierauf den Dichter eine Zeit lang der theatraliſchen Laufbahn zu entführen, zum Vortheil für ſeine Kunſt, zu der er mit reifem und vielſeitig bereichertem, und endlich über ſeine Zwecke und Mittel wahrhaft aufgeklärtem Geiſte zurückkehrte. Er wandte ſich nun ganz zum hiſtoriſchen Trauerſpiel, und ſuchte mit Entäußerung ſeiner Perſönlichkeit bis zu wahrhaft objectiven Darſtellungen durchzudringen. Im Wallenſtein hatte

er ſo gewiſʒenhaft nach hiſtoriſcher Gründlichkeit geſtrebt, daß er darüber des Stoffes nicht ganz Meiſter werden konnte, und eine Begebenheit von nicht großem Umfange ihm in zwei Schauſpiele und einen gewiſſermaßen didaktiſchen Prolog zerfiel. In den Formen ſchloß er ſich ſehr an Shakſpeare an, nur ſuchte er den Wechſel von Ort und Zeit mehr zu beſchränken, um nicht der Einbildungskraft der Zuſchauer zu viel zuzumuthen. Auch hielt er auf mehr durchgeführte tragiſche Würde, ließ keine geringen Perſonen auftreten, oder wenigſtens nicht in ihrem natürlichen Tone reden, und verwies das Volk, hier das Heer, das Shakſpeare ſo lebendig und wahr in den Hergang der öffentlichen Begebenheit eingreifen läßt, in das Vorſpiel. Die Liebe zwiſchen Thekla und Max Piccolomini iſt zwar eigentlich eine Epiſode, und trägt das Gepräge einer ganz andern als der ſonſt geſchilderten Zeit, aber ſie giebt zu den rührendſten Auftritten Anlaß, und iſt eben ſo zart als edel gedacht.

Mit größerer Kunſtfertigkeit und eben ſo großer Gründlichkeit iſt Maria Stuart angelegt und ausgeführt. Alles iſt weislich abgewogen; man kann einzelne Theile als beleidigend tadeln, z. B. das Gezänk der beiden Königinnen, die wilden Ausbrüche von Mortimers Leidenſchaft und dergleichen: aber man wird ſchwerlich etwas verrücken können, ohne das Ganze in Unordnung zu bringen. Die Wirkung iſt unfehlbar, Marias letzte Scenen ſind wahrhaft königlich, religiöſe Eindrücke ſind mit ihrer würdigem Ernſte angebracht, nur die vielleicht überflüßige Sorge, an der Eliſabeth nach Marias Tode poetiſche Gerechtigkeit auszuüben, entläßt den Zuſchauer etwas erkaltet.

An einem wunderbaren Stoffe, wie die Geſchichte der Jungfrau von Orleans iſt, glaubte Schiller ſich mehr Frei-

ſpannten Ton der Empfindſamkeit rühren, wohl aber durch peinliche Eindrücke foltern. Fieſco iſt im Entwurf das verkehrteſte, in der Wirkung das ſchwächſte.

Ein ſo edler Geiſt konnte nicht lange in ſolchen Ausſchweifungen beharren, wiewohl er dabei eines Beifalls genoß, der die Fortdauer der Verblendung verzeihlich gemacht haben würde. Er hatte die Gefahren der Rohheit und eines unbändigen Trotzes gegen alle mäßigende Zucht an ſich ſelbſt erprobt, und warf ſich daher mit unglaublichen Anſtrengungen und einer Art von Leidenſchaft in die Bildung. Das Werk, welches dieſe neue Epoche bezeichnet, iſt Don Carlos. Theilweiſe ſehr tief in der Charakterzeichnung, kann es doch die alte ſich brüſtende Unnatur noch nicht ganz verläugnen, die nur in gewähltere Formen gekleidet iſt. Die Situationen haben viel pathetiſche Kraft, die Anlage iſt bis zur epigrammatiſchen Spitzfindigkeit verwickelt, aber ſeine theuer errungnen Gedanken über die menſchliche Natur und die geſellſchaftliche Verfaßung waren dem Dichter ſo werth, daß er ſie ausführlich darlegte, ſtatt ſie durch den Gang der Handlung auszudrücken, und daß er ſeine Perſonen mehr oder weniger über ſich ſelbſt und die andern philoſophieren ließ, wodurch der Umfang ganz über die dem Theater vorgeſchriebnen Gränzen anſchwoll.

Hiſtoriſche und philoſophiſche Studien ſchienen hierauf den Dichter eine Zeit lang der theatraliſchen Laufbahn zu entführen, zum Vortheil für ſeine Kunſt, zu der er mit reifem und vielſeitig bereichertem, und endlich über ſeine Zwecke und Mittel wahrhaft aufgeklärtem Geiſte zurückkehrte. Er wandte ſich nun ganz zum hiſtoriſchen Trauerſpiel, und ſuchte mit Entäußerung ſeiner Perſönlichkeit bis zu wahrhaft objectiven Darſtellungen durchzudringen. Im Wallenſtein hatte

er ſo gewißenhaft nach hiſtoriſcher Gründlichkeit geſtrebt, daß er darüber des Stoffes nicht ganz Meiſter werden konnte, und eine Begebenheit von nicht großem Umfange ihm in zwei Schauſpiele und einen gewiſſermaßen didaktiſchen Prolog zerfiel. In den Formen ſchloß er ſich ſehr an Shakſpeare an, nur ſuchte er den Wechſel von Ort und Zeit mehr zu beſchränken, um nicht der Einbildungskraft der Zuſchauer zu viel zuzumuthen. Auch hielt er auf mehr durchgeführte tragiſche Würde, ließ keine geringen Perſonen auftreten, oder wenigſtens nicht in ihrem natürlichen Tone reden, und verwies das Volk, hier das Heer, das Shakſpeare ſo lebendig und wahr in den Hergang der öffentlichen Begebenheit eingreifen läßt, in das Vorſpiel. Die Liebe zwiſchen Thekla und Max Piccolomini iſt zwar eigentlich eine Epiſode, und trägt das Gepräge einer ganz andern als der ſonſt geſchilderten Zeit, aber ſie giebt zu den rührendſten Auftritten Anlaß, und iſt eben ſo zart als edel gedacht.

Mit größerer Kunſtfertigkeit und eben ſo großer Gründlichkeit iſt Maria Stuart angelegt und ausgeführt. Alles iſt weislich abgewogen; man kann einzelne Theile als beleidigend tadeln, z. B. das Gezänk der beiden Königinnen, die wilden Ausbrüche von Mortimers Leidenſchaft und dergleichen: aber man wird ſchwerlich etwas verrücken können, ohne das Ganze in Unordnung zu bringen. Die Wirkung iſt unfehlbar, Marias letzte Scenen ſind wahrhaft königlich, religiöſe Eindrücke ſind mit ihrer würdigem Ernſte angebracht, nur die vielleicht überflüßige Sorge, an der Eliſabeth nach Marias Tode poetiſche Gerechtigkeit auszuüben, entläßt den Zuſchauer etwas erkaltet.

An einem wunderbaren Stoffe, wie die Geſchichte der Jungfrau von Orleans iſt, glaubte Schiller ſich mehr Frei-

niſchen heißen ſie von der Tracht, worin man ſie ſpielt, Luſtſpiele im Mantel und Degen, Comedias de capa y espada. Gewöhnlich haben ſie keinen andern burlesken Theil als die Rolle des luſtigen Bedienten, der unter dem Namen des Gracioso bekannt iſt. Dieſer dient meiſtens bloß dazu, die idealen Triebfedern, wonach ſein Herr handelt, zu parodieren, welches er oft auf die zierlichſte und geiſtreichſte Weiſe thut. Selten wird er als wirkſamer Hebel gebraucht, um durch ſeine Liſten die Verwicklung zu ſtiften, in welcher man mehr den Witz des Zufalls bewundert. Andre Stücke heißen Comedias de figuron, die übrigen Beſtandtheile ſind gewöhnlich dieſelben, nur ragt in der Zuſammenſetzung irgend eine in Caricatur gezeichnete Figur hervor. Manchen Schauſpielen Calderons kann man den Namen Charakter-Stück nicht verſagen, wiewohl man die feinſte Charakteriſtik nicht von Dichtern einer Nation erwarten muß, welcher rege Leidenſchaftlichkeit und ſchwärmende Phantaſie zu den Tücken der lauſchenden Beobachtung weder Muße noch Kaltblütigkeit genug laßen.

Eine andre Gattung ſeiner Stücke nennt Calderon ſelbſt Feſtſpiele, Fiestas. Sie waren zur Aufführung am Hofe bei feierlichen Gelegenheiten beſtimmt; und wiewohl es dabei auf theatraliſchen Pomp, durch häufigen Decorations-Wechſel und ſichtbar vorgehende Wunder angelegt iſt, auch häufig Muſik eingeführt wird, ſo könnte man ſie doch poetiſche Opern nennen, d. h. Schauſpiele, die durch den bloßen Glanz der Poeſie das leiſten, was in der Oper erſt durch die Ausſchmückungen der Maſchinerie, der Muſik und des Tanzes erreicht werden ſoll. Hier überläßt ſich der Dichter ganz den gewagteſten Flügen ſeiner Phantaſie, und ſeine Darſtellung berührt kaum noch die Erde.

Sein Gemüth aber ſpricht ſich am meiſten in der Behandlung der religiöſen Gegenſtände aus. Die Liebe ſchildert er nur mit allgemeinen Zügen, er redet ihre dichteriſche Kunſtſprache. Die Religion iſt ſeine eigentliche Liebe, das Herz ſeines Herzens. Nur für ſie erregt er die erſchütterndſten bis in die innerſte Seele dringenden Rührungen. Bei bloß weltlichen Begebenheiten ſcheint er dieß vielmehr nicht gewollt zu haben. Sie ſind ihm, wie trübe ſie auch an ſich ſein mögen, ſchon durch die religiöſe Anſicht bis zur Klarheit aufgehellt. Dieſer Glückſelige hat ſich aus der labyrinthiſchen Wildniß der Zweifel in die Burgfreiheit des Glaubens gerettet, von wo aus er die Stürme des Weltlaufs mit ungeſtörter Seelenruhe anſieht und ſchildert; ihm iſt das menſchliche Daſein kein düſtres Räthſel mehr. Selbſt ſeine Thränen, wie die im Sonnenglanz blitzenden Thautropfen an einer Blume, ſpiegeln den Himmel in ſich ab. Seine Poeſie, was auch ſcheinbar ihr Gegenſtand ſein möge, iſt ein unermüdlicher Jubel-Hymnus auf die Herrlichkeiten der Schöpfung; darum feiert er mit immer neuem freudigem Erſtaunen die Erzeugniſſe der Natur und der menſchlichen Kunſt, als erblickte er ſie eben zum erſten Male in noch unabgenutzter Feſtpracht. Es iſt Adams erſtes Erwachen, gepaart mit einer Beredſamkeit und Gewandtheit des Ausdrucks, mit einer Durchdringung der geheimſten Naturbeziehungen, wie nur hohe Geiſtesbildung und reife Beſchaulichkeit ſie verſchaffen kann. Wenn er das Entfernteſte, das Größte und Kleinſte, Sterne und Blumen zuſammenſtellt, ſo iſt der Sinn aller ſeiner Metaphern der gegenſeitige Zug der erſchaffnen Dinge zu einander wegen ihres gemeinſchaftlichen Urſprungs, und dieſe entzückende Harmonie und Eintracht des Weltalls iſt ihm wieder nur ein Widerſchein der ewigen Alles umfaſſenden Liebe.

Calderon blühte noch, als man ſich in andern Ländern Europas ſchon ſtark zu dem manierierten Geſchmack in den Künſten und zu den proſaiſchen Anſichten in der Litteratur neigte, die im achtzehnten Jahrhundert ſo allgemein einrißen. Er iſt folglich als der letzte Gipfel der romantiſchen Poeſie zu betrachten. Es iſt in ſeinen Werken alle Pracht derſelben verſchwendet, ſo wie man bei einem Feuerwerke die bunteſten Farben, die glänzendſten Lichter und wunderlichen Figuren der feurigen Springbrunnen und Kreiße für eine letzte Exploſion aufzuſparen pflegt.

Etwa ein Menſchenalter nach dem Calderon mag das ſpaniſche Theater noch in demſelben Sinne bearbeitet worden ſein. Doch iſt alles was aus dieſer Zeit angeführt wird, nur Nachklang des Vorhergehenden, es iſt nichts Neues, noch wahrhaft Eigenthümliches zum Vorſchein gekommen, das nach dem Calderon genannt zu werden verdiente. Späterhin läßt ſich eine große Unfruchtbarkeit ſpüren. Es ſind einzelne Verſuche gemacht worden, regelmäßige Trauerſpiele zu liefern, verſteht ſich, nach franzöſiſchem Zuſchnitt. Sogar das deklamatoriſche Drama des Diderot hat Nachahmer gefunden. Ich erinnere mich, ein ſpaniſches Schauſpiel geleſen zu haben, deſſen Zweck war, die Abſchaffung der Tortur zu empfehlen. Welche Aufheiterung von einem ſolchen Werke zu erwarten ſteht, läßt ſich ermeßen. Diejenigen Spanier, welche dem alten National-Geſchmack abtrünnig geworden ſind, machen viel Weſens von den proſaiſchen und moraliſchen Dramen des Moratin; allein wir finden keinen Grund, in Spanien zu ſuchen was wir zu Hauſe eben ſo gut, oder richtiger geſprochen, eben ſo ſchlecht haben können. Die Mehrheit der Zuſchauer hat ſich von dieſen fremden Einflüßen ziemlich frei erhalten; als vor einer Anzahl Jahre ein ſchöner

Geiſt unternommen hatte, ein mit Recht bewundertes Stück des Moreto, El parecido en la corte, nach den drei Einheiten umzuarbeiten, gerieth das Parterre zu Madrid darüber in einen ſolchen Aufruhr, daß die Schauſpieler es auf keine andre Weiſe zu beſänftigen wußten, als indem ſie das Stück in ſeiner ächten Geſtalt auf den nächſten Tag ankündigten.

Wenn ſich in einem Lande äußere Umſtände, z. B. der Einfluß der Geiſtlichkeit, Cenſur-Zwang, ſelbſt die eiferſüchtige Wachſamkeit des Volkes auf die Beibehaltung der alten Sitten, der freien Einführung deſſen widerſetzen was in benachbarten Ländern für einen Fortſchritt in der Geiſtesbildung gilt, ſo geſchieht es oft, daß die beßeren Köpfe nach den verbotnen Früchten ungebührlich lüſtern werden, und etwas Verkehrtes erſt dann recht zu bewundern anfangen, wenn es anderswo ſchon wieder aus der Mode gekommen iſt. Gewiſſe Geiſteskrankheiten ſind ſo epidemiſch in einem Zeitalter, daß eine Nation niemals vor einem Anfalle davon ſicher iſt, bis man ſie ihr inokuliert hat. Indeſſen ſind die Spanier, wie es ſcheint, in Abſicht auf die leidige Aufklärung des letzten Geſchlechts mit den Windpocken abgekommen, während die entſtellenden Blattergruben in den Zügen andrer Nationen nicht zu verkennen ſind. In ihrer etwas inſulariſchen Exiſtenz haben ſie das achtzehnte Jahrhundert verſchlafen, und wie konnte man im Grunde ſeine Zeit beßer anwenden? Sollte die ſpaniſche Poeſie im alten Europa oder in der andern Hemiſphäre wieder aufwachen, ſo würde ſie allerdings einen Schritt vom Inſtinkt zum Bewußtſein zu thun haben. Was ſie bis jetzt aus angeborner Neigung geliebt, müßten die Spanier mit klarer Erkenntniß verehren lernen, und, unbekümmert um die dazwiſchen aufgekommene Kritik, aus Grundſatz im Geiſt ihrer großen Dichter zu ſchaffen fortfahren.

Sechsunddreißigſte Vorleſung.

Anfänge des deutſchen Theaters. Hans Sachs. Gryphius. Gottſchediſche Zeit. Schlechte Nachahmung der Franzoſen. Leſſing und Goethe. Ueberſicht ihrer Werke.

In ſeiner gebildeten Geſtalt iſt das deutſche Theater weit jünger als irgend eins derer, wovon wir im Vorhergehenden geſprochen; wir dürfen uns alſo nicht wundern, daß der Vorrath unſerer Litteratur an ſchätzbaren Original-Werken in dieſem Fache auch weit geringer iſt.

Seit nicht viel mehr als einem halben Jahrhundert, da nach der niedrigſten Ebbe des Geiſtes ſich zuerſt wieder beßere Beſtrebungen hervorthaten, haben die Deutſchen Rieſenſchritte gethan, und wenn die dramatiſche Kunſt nicht mit gleichem Glücke, und ich ſetze hinzu, nicht mit gleichem Eifer angebaut worden, als andre Gattungen, ſo liegt es vielleicht mehr in manchen ungünſtigen Umſtänden, als in dem Mangel an Talenten.

Die rohen Anfänge der Bühne ſind in Deutſchland eben ſo alt als in andern Ländern. (Die erſte mir bekannte Erwähnung der ſogenannten Myſterien oder geiſtlichen Vorſtellungen in Deutſchland findet ſich im Eulenſpiegel. Dieſen

luſtigen, aber etwas anſtößigen Streich des weltberühmten Schalksnarren kann man nachleſen in der dreizehnten Hiſtorie: „Wie Eulenſpiegel in der Oſtermette ein Spiel machte, daß „ſich der Pfaffe und ſeine Kellnerin mit den Bauern ſchlugen.“ Eulenſpiegel ſoll gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts gelebt haben, die Aufzeichnung des Buches kann man jedoch wohl nicht über den Anfang des fünfzehnten hinausſetzen.) Das älteſte Drama, das man noch ſchriftlich hat, iſt von einem Nürnberger Hans Roſenpluet aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. Ihm folgten zwei fruchtbare Dichter, beide aus der freien Reichsſtadt Nürnberg gebürtig, Hans Sachs und Ayrer. Unter den Werken des Hans Sachs finden ſich eine große Menge Tragödien, Komödien, geiſtliche und weltliche Hiſtorien, bei denen immer der Herold den Prolog und Epilog ſpricht, ferner kurzweilige Faſtnachtſpiele. Alles dieſes wurde, wie es ſcheint, nicht von Schauſpielern, ſondern von ehrſamen Bürgern, ohne alle theatraliſche Vorrichtung, zu einer erlaubten Gemüths-Ergötzung aufgeführt. Die Faſtnachtſpiele ſind etwas derb, aber, ſo wie überhaupt die Schwänke, nicht ſelten ſehr luſtig; ſie gehen oft in die tollſten Poſſen über, und mit der Begeiſterung der Luſtigkeit über die Gränzen der wirklichen Welt hinaus. Die Darſtellung in allen dieſen Schauſpielen iſt ehrlich und macht nicht viel Umſchweife: die Perſonen, von Gott dem Vater an, ſagen gleich gerade heraus, wie es ihnen um's Herz iſt, und weswegen ſie hereinkommen: ſie gleichen den Figuren auf alten Bildern, denen beſchriebene Zettel aus dem Munde gehn, ohne daß die Geberden den Sinn der Worte ausdrücken. Die Form nähert ſich am meiſten dem, was man anderswo Moralitäten nannte; es kommen häufig allegoriſche Perſonen vor. Die Umriſſe der noch unmündigen

dramatiſchen Kunſt ſind ſchwach angegeben, aber doch nicht verzeichnet, und wenn man nur auf dieſem Wege fortgeſchritten wäre, ſo hätte ſich etwas Eigenthümliches und Beßeres entwickeln müßen, als im ſiebzehnten Jahrhundert geſchah.

In der erſten Hälfte dieſes Jahrhunderts kam die Poeſie aus dem bürgerlichen Kreiße, auf den ſie ſich lange beſchränkt hatte, wieder in die Hände der Gelehrten. Opitz, der als der Stifter ihrer neueren Form angeſehen werden kann, hat einige Trauerſpiele aus den Alten in Verſen überſetzt, und Schäfer=Opern nach dem Italiäniſchen gedichtet; ich weiß nicht, ob irgend etwas für die Bühne. Auf ihn folgt Andreas Gryphius, unſer erſter namhafter dramatiſcher Schriftſteller. Er beſaß einen gewiſſen Umfang litterariſcher Kenntniß in ſeinem Fach, wie einige nachgeahmte und überſetzte Sachen beweiſen: ein Stück aus dem Franzöſiſchen, eins aus dem Italiäniſchen, ein Trauerſpiel aus dem Niederländiſchen des Vondel, endlich eine Poſſe, Peter Squenz, eine Erweiterung des burlesken Trauerſpiels Pyramus und Thisbe im Sommernachts=Traum von Shakſpeare. Dieſer war damals im Auslande ſehr unbekannt; der gelehrte Morhof, der in der letzten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts ſchrieb, geſteht, er habe Shakſpeares Werke niemals geſehen, wiewohl er Ben Jonſon recht gut kennt. Noch gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts hat ein damals geſchätzter und nicht verdienſtloſer Schriftſteller in einem eignen Aufſatze eine Vergleichung zwiſchen Shakſpeare und Andreas Gryphius angeſtellt. Wir können hiebei kaum ernſthaft bleiben; die ganze Aehnlichkeit möchte darin beſtehen, daß Gryphius gern Geiſter der Abgeſchiednen auftreten läßt. Er ſcheint vielmehr den Niederländer Vondel hauptſächlich vor Augen gehabt zu haben, der unter ſeinen Landsleuten noch hochberühmt nur

‚der große Vondel‘ heißt, während jener der Vergeßenheit überantwortet wurde. Das Silbenmaß in Gryphius Schauſpielen iſt leider ſchon der Alexandriner, jedoch die Form noch nicht ſo enge wie die nachherige franzöſiſche; der Schauplatz wechſelt zuweilen, und die muſikaliſchen, zum Theil allegoriſchen Zwiſchenakte, Reihen genannt, haben einige Aehnlichkeit mit den engliſchen Masquen. Sonſt iſt wenig Theater-Einſicht darin, und ich weiß nicht, ob dieſe Stücke wirklich auf die Bühne gebracht worden ſind. Die Trauerſpiele von Lohenſtein, der nach dem Maßſtabe alles Uebrigen den Marino in unſrer damaligen Litteratur vorſtellen ſoll, gleichen im Zuſchnitt denen des Gryphius, ſind aber, ihre übrigen Fehler ungerechnet, von einer ſo endloſen Länge, daß ſchon deswegen ihre Aufführung ſich gar nicht denken läßt.

Der Zuſtand des Theaters in Deutſchland zu Ende des ſiebzehnten und im erſten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts, wofern es überhaupt eine andre Schaubühne gab, als Puppenſpiele und herumziehende Poſſenreißer, war unſtreitig eben ſo kläglich, als in allen andern Fächern. Man hat einen Maßſtab dafür, wenn man bedenkt, daß Gottſched für den Wiederherſteller unſerer Litteratur gelten konnte, Gottſched, deſſen Schriften einem wäßerichten Tranke gleichen, von der Art, wie man ihn ehedem geneſenden Kranken zu empfehlen pflegte, in der Meinung ſie würden nichts Stärkeres vertragen können, wodurch aber ihr Magen nur noch mehr geſchwächt ward. Auch mit dem Theater befaßte ſich Gottſched vielfältig; in Verbindung mit einer gewiſſen Frau Neuber, die einer Schauſpieler-Geſellſchaft in Leipzig vorſtand, ſchaffte er den Hanswurſt ab, und ſie beerdigten ihn feierlich mit großem Triumph. Gern will ich glauben, daß die Rollen des Hanswurſt, die man jetzt nur noch aus den

Puppenſpielen beurtheilen kann, nicht immer gleich geiſtreich aus dem Stegreiſe mögen ausgefüllt worden, daß zuweilen Plattheiten mögen mit untergelaufen ſein; allein ohne Zweifel hatte Hanswurſt auch ſo noch mehr Verſtand in ſeinem kleinen Finger, als Gottſched in ſeinem ganzen Leibe. Hanswurſt, als allegoriſche Perſon, iſt unſterblich, und wenn man ihn noch ſo ſicher begraben zu haben glaubt, ſo kommt er unverſehens in irgend einer gravitätiſchen Amtskleidung wieder zum Vorſchein.

Gottſched und ſeine Schule überſchwemmten nun das deutſche Theater, welches forthin regelmäßig ſein ſollte, mit matten und weitſchweifigen Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen. Einige beßere Köpfe fiengen an für die Bühne zu arbeiten, aber ſtatt wirklicher Original-Werke lieferten ſie nur leidige Nachahmungen, und das Anſehen des franzöſiſchen Geſchmacks war ſo groß, daß das Manierierteſte eben ſo wohl ergriffen wurde, als das Beßere. So dichtete z. B. noch Gellert Schäferſpiele nach ſehr ſchlechten franzöſiſchen Muſtern, worin roſenroth und apfelgrün bebänderte Schäfer und Schäferinnen ſich allerlei fade und alberne Artigkeiten ſagen.

Außer den franzöſiſchen Luſtſpielen wurden die aus dem Däniſchen überſetzten des Holberg mit großem Beifalle aufgeführt. Dieſer Schriftſteller hat allerdings viel Verdienſt. Seine Sittenſchilderungen ſind von großer örtlicher Wahrheit, ſeine Darſtellungen der Verkehrtheit, Narrheit und Dummheit außerordentlich gründlich, an der Kraft der komiſchen Motive und Situationen fehlt es ihm nicht, nur von Seiten der Intrigue beſitzt er wenig Erfindung. Die Ausführung geht allzu ſehr in die Breite. Von der Feinheit ſeiner Scherze in ihrer Sprache rühmen die Dänen viel; unſerm heutigen Geſchmack iſt die Gemeinheit ſeines Tones

anſtößig, die in der niedrigen Sphäre, worin er ſich bewegt, und wo unaufhörlich Ungewitter von Stockſchlägen ausbrechen, natürlich ſein mag. Man hat ihn neuerdings wieder aufzuführen verſucht, meiſtens nicht mit ſonderlichem Glück. Da ſein Hauptverdienſt in der freilich caricaturmäßigen Charakteriſtik beſteht, ſo bedarf er guter komiſcher Schauſpieler, um gehörig zur Erſcheinung zu kommen.

Einige damalige Luſtſpiele in einheimiſchen Sitten von Gellert und Elias Schlegel ſind nicht ohne Verdienſt, nur haben ſie den Fehler, daß in die Schilderungen der Narrheit und Dummheit die Langeweile mit hineingetragen iſt, welche ſie in der alltäglichen Wirklichkeit begleitet.

In einigen Trauerſpielen nach franzöſiſchen Vorbildern verſuchten ſich zuerſt mit einigem Glück Elias Schlegel, dann Cronegk und Weiße. Ich weiß nicht, ob uns ihre Arbeiten in vortreffliche franzöſiſche Verſe übertragen, eben ſo froſtig vorkommen würden, als im Deutſchen. Es iſt uns unleidlich, ellenlange Verſe zu leſen, in denen ſich die Schreibart faſt gar nicht über eine wäßerichte Proſa erhebt; der wahrhaft dichteriſche Ausdruck iſt ſeitdem erſt im Deutſchen erſchaffen worden. Der Alexandriner, der in keiner Sprache ein gutes Silbenmaß ſein kann, iſt in der unſrigen doppelt ſteif und ſchwerfällig. Gotter hat, lange nachdem unſre Poeſie wieder angefangen hatte, einen höheren Schwung zu nehmen, in Uebertragung franzöſiſcher Trauerſpiele den letzten Verſuch gemacht, den Alexandriner zum tragiſchen Gebrauch zu adeln, und, wie mich deucht, durch ſein Beiſpiel bewieſen, daß wir dieß ein für allemal aufgeben müßen. Um den Stelzengang der falſchen tragiſchen Emphaſe zu parodieren, iſt er hingegen vortrefflich; auch im Luſtſpiel, beſonders in kleinen Nachſpielen dürfte ſein Gebrauch ſehr zu empfehlen

ſein. Jene früheren Trauerſpiele nach franzöſiſchem Zuſchnitt, welche doch damals ungemeinen Beifall fanden, zeigen, welch geringes Gedeihen der Kunſt auf dem Wege der knechtiſchen Nachahmung zu hoffen ſteht. Eine an ſich ſchon enge Form hat doch da noch einige Bedeutung, wo ſie ſich unter dem Einfluße nationaler Sinnesart feſtgeſetzt hat; auswärts auf Glauben angenommen, wird ſie ganz und gar zum ſpaniſchen Mantel.

Alſo ſchlechte Ueberſetzungen franzöſiſcher Luſt- und Trauerſpiele, außerdem etwa Holberg und ſpäterhin Goldoni, abwechſelnd mit wenigen deutſchen Nachahmungen von ſchwachem Gehalt und ohne eigenthümlichen Geiſt, dieß war das ganze Repertorium unſrer Bühne, als endlich nach einander Leſſing, Goethe und Schiller auftraten, und das deutſche Theater aus ſeiner langen Mittelmäßigkeit retteten.

Leſſing hat zwar durch ſeine früheren dramatiſchen Arbeiten der Zeit ebenfalls den ſchuldigen Tribut abgetragen. Seine jugendlichen Luſtſpiele ſind ziemlich unbedeutend; ſie verkündigen noch nicht den ausgezeichneten Kopf, der in ſo vielen Fächern Epoche machen ſollte. Er hat verſchiedne Trauerſpiele nach den franzöſiſchen Regeln entworfen, auch einzelne Scenen in Alexandrinern ausgeführt, aber keines zu Stande gebracht: es ſcheint, er hatte keine Leichtigkeit für eine ſo gebundne Verſification. Noch ſeine Miß Sara Sampſon iſt weinerliches ſchleppendes bürgerliches Trauerſpiel, wobei er unverkennbar beſonders den Kaufmann von London als Muſter vor Augen gehabt hat, Im Jahre 1767 gab ihm ſeine Verbindung mit einer Schauſpieler-Geſellſchaft in Hamburg und eine dramaturgiſche Wochenſchrift, die er unternahm, nähere Veranlaßung, ſich auf Kritik des Theaters einzulaßen. Er übte ſie witzig und ſcharfſinnig aus, ſeine dreiſten und in

Beziehung auf die damals allgemein geltende Meinung gewagten Angriffe waren beſonders ſiegreich gegen die uns nur aufgedrungne Herrſchaft des franzöſiſchen Geſchmacks im tragiſchen Fach. Er brachte es dahin, daß bald nach Bekanntmachung der Dramaturgie die Ueberſetzungen franzöſiſcher Trauerſpiele und die deutſchen in gleichem Zuſchnitt von der Bühne verſchwanden. Er ſprach zuerſt mit Nachdruck von Shakſpeare, und bereitete deſſen Erſcheinung vor. Allein ſein Glaube an den Ariſtoteles neben dem Einfluße, den Diderots Schriften auf ihn gehabt, brachte eine ſeltſame Miſchung in ſeiner Theorie der dramatiſchen Kunſt hervor. Er verkannte die Rechte der poetiſchen Nachahmung, und wollte im Dialog wie in allem eine bare Kopie der Natur, als ob dieſe in der ſchönen Kunſt überhaupt zuläßig oder auch nur möglich wäre. Gegen den Alexandriner hatte er Recht, aber er wollte alle Verſification abgeſtellt wißen; es gelang ihm nur allzu gut damit, und er iſt Schuld daran, daß unſre Schauſpieler in der Erlernung und im Vortrage der Verſe ſo unglaublich zurückgekommen ſind, und ſich noch immer nicht wieder daran gewöhnen können. Er iſt dadurch mittelbar auch Schuld an den platten Natürlichkeiten unſrer dramatiſchen Schriftſteller, welche der allgemeine Gebrauch der Verſification etwas mehr würde im Zaum gehalten haben.

Leſſing war nach ſeinem eignen Geſtändniſſe kein Dichter und hat in ſeinem reiferen Alter nur wenig dramatiſche Arbeiten mühſam hervorgebracht. Minna von Barnhelm iſt ein wahres Luſtſpiel der feineren Art, in der Form hält es die Mitte zwiſchen der franzöſiſchen und engliſchen Weiſe, der Geiſt der Erfindung aber und der geſchilderte geſellige Ton iſt eigenthümlich deutſch. Alles iſt ſogar örtlich beſtimmt, und die Anſpielungen auf merkwürdige Zeitumſtände

nach dem ſiebenjährigen Kriege trugen nicht wenig zu dem außerordentlichen Glücke bei, welches dieß Schauſpiel damals machte. Der ernſthafte Theil iſt nicht frei von witzelnder Ziererei im Ausdruck des Gefühls, und das Verhältniß der beiden Liebenden iſt bis zur Peinlichkeit auf die Spitze geſtellt. Die komiſchen Nebenfiguren aber ſind mit drolliger Laune gezeichnet, und haben ein ächtdeutſches Gepräge.

Noch mehr Bewunderung als Minna von Barnhelm erwarb Emilia Galotti, ich weiß nicht ob mit vollkommnem Rechte. Das letztgenannte Werk iſt vielleicht mit noch mehr Ueberlegung entworfen und mit noch mehr Fleiß ausgeführt als jenes; aber Minna von Barnhelm entſpricht weit mehr dem ächten Begriffe des Luſtſpiels, als Emilia Galotti dem des Trauerſpiels. Leſſings Theorie der dramatiſchen Kunſt hatte begreiflicher Weiſe einen weniger nachtheiligen Einfluß auf eine halb proſaiſche Gattung, als auf eine, die unvermeidlich unter ſich ſelbſt herabſinkt, wenn ſie nicht den höchſten Schwung nimmt. Er hatte die Welt zu gut kennen gelernt, um wieder in den ſchleppenden und weinerlichen Predigerton zu verfallen, der in Miß Sara Sampſon herrſcht. Auf der andern Seite bewahrte ihn ſein geſunder Sinn bei aller Bewunderung für Diderot vor deſſen deklamatoriſcher Emphaſe, die ihren vornehmſten Nachdruck von Ausrufungszeichen und Gedankenſtrichen entlehnt. Aber da er alle poetiſche Erhöhung des Dialogs entſchieden verwarf, ſo konnte er dieſen Manieren nicht entgehen, ohne in eine andre zu verfallen. Er übertrug die kalte und lauſchende Beobachtung des Komikers in das tragiſche Gebiet; die Leidenſchaften ſind in der Emilia Galotti mehr ſcharfſinnig und witzig charakteriſiert, als beredt ausgedrückt. In dem Glauben, das Schauſpiel wirke am ſtärkſten, wenn es täuſchende Kopien

des Bekannten und nahe Liegenden darbietet, verkleidete Leſſing eine alte, berühmte, unauslöſchlich in die Weltgeſchichte eingezeichnete That rauher Römertugend, die Ermordung der Virginia durch ihren Vater, unter erdichteten Namen in neu-europäiſche Verhältniſſe und heutige Sitten. Aus der Virginia wurde eine Gräfin Galotti, aus dem Virginius Graf Odoardo, aus dem Appius Claudius ein italiäniſcher Prinz, aus dem unverſchämten Diener ſeiner Lüſte ein Kammerherr, u. ſ. w. Es iſt nicht eigentlich ein bürgerliches Trauerſpiel, ſondern ein Hoftrauerſpiel im Converſationstone, zu welchem für einige Rollen der Staatsdegen und Hut unter dem Arme eben ſo weſentlich gehört, als zu vielen franzöſiſchen Luſtſpielen. Leſſing hat die unentfliehbaren tyranniſchen Gewaltſtreiche der Decemvirn in den ruhmloſen Bezirk des Fürſtenthums Maſſa-Carrara verpflanzen wollen; aber wie man ſich mit wenigen Schritten aus einem ſo kleinen Gebiet fortmacht, ſo entſchlüpft man auch mit einiger Ueberlegung gar leicht den mühſam angelegten Vorausſetzungen des Dichters, worauf die ganze Nothwendigkeit der Kataſtrophe beruht. Die ſichtbare Sorgfalt, Alles zu motivieren, fordert zu näherer Prüfung auf, wobei man durch keinen Zauber der Einbildungskraft geſtört wird; und dieſer Prüfung kann der innere Unzuſammenhang in dem mit ſo ungemeinem Verſtande herausgerechneten Drama nicht entgehen.

Es iſt ſonderbar, daß unter allen dramatiſchen Werken Leſſings das letzte, Nathan der Weiſe, welches er bloß ſchrieb, wie er ſagt, um den Theologen einen Poſſen ſpielen, als ſein Eifer ſich mit der Aufnahme des deutſchen Theaters zu beſchäftigen ſchon ziemlich erkaltet war, den ächten Kunſtregeln am meiſten gemäß iſt. Eine merkwürdige Erzählung des Boccaz iſt mit wunderbaren, jedoch nach den Zeitum-

ſtänden nicht unwahrſcheinlichen Erfindungen eingefaßt; die erdichteten Perſonen ſind um einen berühmten hiſtoriſchen Charakter her gruppiert, um den großen Saladin, der ganz der Geſchichte gemäß gehalten iſt; die Kreuzzüge im Hintergrunde, der Schauplatz zu Jeruſalem, das Zuſammentreffen verſchiedner Nationen und Religions-Verwandten auf dieſem morgenländiſchen Boden, das alles giebt dem Ganzen einen romantiſchen Anſtrich, womit die jenem Zeitalter fremden Gedanken, die der Dichter ſeinem philoſophiſchen Zwecke zu lieb ſich erlaubt hat einzuſtreuen, einen zwar etwas gewagten, aber anziehenden Gegenſatz bilden. Die Form iſt freier und umfaßender als in den übrigen Stücken Leſſings, ſie iſt beinahe die eines ſhakſpeareſchen Schauſpiels. Er iſt hier zum Gebrauch der vorhin verworfnen Verſification zurückgekehrt; zwar nicht der Alexandriner, deren Abſchaffung im ernſten Drama wir ihm auf alle Weiſe zu danken haben, ſondern der reimloſen Jamben. Sie ſind im Nathan oft hart und nachläßig gearbeitet, aber wahrhaft dialogiſch, und ihr vortheilhafter Einfluß iſt leicht zu ſpüren, wenn man den Ton des Stücks mit der Proſa ſeiner vorhergehenden vergleicht. Hätte die Entwickelung der Wahrheiten, welche Leſſingen beſonders am Herzen lagen, nicht zu viel Ruhe erfordert, wäre eine etwas raſchere Bewegung in der Handlung, ſo wäre das Stück auch recht ſehr dazu eingerichtet, auf der Bühne zu gefallen. Daß Leſſing, wiewohl ein ſo ſelbſtändiger Geiſt, dennoch ſeine früheren dramatiſchen Grundſätze gewiſſermaßen von der allgemeinen Neigung des Zeitalters überkommen hatte, ſchließe ich daraus, daß er mit ſeinem Nathan weit weniger Nachfolge fand, als mit der Emilia Galotti. Unter den auffallenden Nachahmungen des Stils der letzten will ich nur Julius von Tarent erwähnen.

Als einen Schüler Leſſings muß man Engel anſehen. Seine kleinen Nachſpiele in leſſingiſcher Manier ſind ganz unbedeutend, aber ſeine Mimik zeigt, wohin die Theorie ſeines Meiſters führt. Dieſes Buch enthält manches Brauchbare über die erſten Elemente der Geberdenſprache; der Hauptirrthum des Verfaßers war, daß er es für eine vollſtändige Mimik hielt, wiewohl er darin durchaus nur vom Ausdrucke der Leidenſchaften handelt, und keine Silbe über Charakter-Darſtellung ſagt. Ferner räumt er dem Begriffe des Tragiſchen und Komiſchen in ſeiner Schauſpielkunſt nirgends eine Stelle ein, und daß er das Idealiſche jeder Art verwirft, nur bare Kopie der Natur verlangt, das verſteht ſich von ſelbſt. (Unter anderm äußert Engel, weil die Sprache des Euripides, des ſpäteſten und nach ſeiner Meinung des vollkommenſten griechiſchen Tragikers, weniger Schwung und Erhebung habe, als die ſeiner Vorgänger, ſo ſei zu vermuthen, die Griechen, wenn ſie die Tragödie ferner vervollkommt hätten, würden noch einen Schritt weiter gegangen ſein und den Verſen gänzlich den Abſchied gegeben haben. So durchaus verkannte Engel den Geiſt der griechiſchen Kunſt! Die allerdings im Euripides zu ſpürende Annäherung an den Ton des gewöhnlichen Lebens verkündigt eben den Verfall und bevorſtehenden Untergang der Tragödie; aber ſelbſt im Luſtſpiel haben ſich die Griechen nie zum Gebrauch der Proſa entſchließen mögen.)

Je mehr ich mich der neueſten Zeit nähere, deſto mehr ſei es mir erlaubt, meine Bemerkungen auf das Allgemeine zu richten, und mich nicht auf die Beurtheilung von Werken noch lebender Schriftſteller einzulaßen, mit denen ich zum Theil in Verhältniſſen der Freundſchaft oder Gegnerſchaft geſtanden habe. Doch darf ich wohl von der dramatiſchen

Laufbahn Goethes und Schillers, zweier Männer, auf welche unſre Nation ſtolz iſt, und im vertrauten Umgange mit denen ich oft meine Gedanken über die Kunſt berichtigt habe, mit der Offenheit reden, welche ihres großen uneigennützigen Strebens würdig iſt. Die Verirrungen, welche ſie, anfänglich noch in Mißverſtändniſſen begriffen, veranlaßt haben, während ſie immer reinerer Klarheit entgegen giengen; ſind zum Theil ſchon in Vergeßenheit verſunken oder werden es bald ſein; ihre Werke werden dauern: wir haben darin wenigſtens die Grundlage einer zugleich eigenthümlich deutſchen und ächt künſtleriſchen dramatiſchen Schule.

Kaum hatte Goethe im Werther gleichſam eine Erklärung der Rechte des Gefühls gegen den Zwang der geſellſchaftlichen Verhältniſſe aufgeſtellt, ſo proteſtierte er im Götz von Berlichingen durch die That gegen allen willkürlichen Regelnzwang, wodurch die dramatiſche Poeſie eingeengt worden war. Man ſieht in dieſem Schauſpiele nicht Nachahmung Shakſpeares, ſondern die durch einen genialiſchen Schöpfer in einem verwandten Geiſte angeregte Begeiſterung. Im Dialog ſetzte er Leſſings Grundſätze der Natürlichkeit nur mit größerer Kühnheit durch, denn außer dem Versbau und allem erhöhenden Schmuck, verwarf er auch die Geſetze der ſchriftlich aufgefaßten Sprache in einem Grade, wie es vor ihm noch Niemand gewagt hatte. Er wollte durchaus keine dichteriſche Umſchreibung, die Darſtellung ſollte die Sache ſelbſt ſein, und ſo ließ er täuſchend genug, wenigſtens für diejenigen, welche die geſchichtlichen Denkmäler nicht kennen, worin unſre Altvordern ſelbſt reden, den Ton eines entfernten Zeitalters hören. Die altdeutſche Treuherzigkeit hat er auf das rührendſte ausgedrückt, die mit wenigen Strichen angedeuteten Situationen wirken unwiderſtehlich, das

Ganze hat einen großen hiſtoriſchen Sinn, es ſtellt nämlich den Kampf einer abſcheidenden und einer beginnenden Zeit vor, des Jahrhunderts der rauhen, aber kräftigen Unabhängigkeit, und des folgenden der politiſchen Zahmheit. Die Vorſtellung auf der Bühne berückſichtigte der Dichter dabei gar nicht, ſchien ihrer Unzulänglichkeit vielmehr in jugendlichem Uebermuthe zu trotzen.

Ueberhaupt war es Göthen vor Allem darum zu thun, ſeinen Genius in ſeinen Werken auszuſprechen, und neue poetiſche Lebensregung in die Zeit zu bringen; die Form galt ihm dabei gleich, wiewohl er meiſtens die dramatiſche vorzog. Zugleich war er indeſſen ein warmer Freund des Thaters, und arbeitete zuweilen nach deſſen durch Gewohnheit und Zeitgeſchmack beſtimmten Forderungen, wenn er z. B. im Clavigo ein bürgerliches Trauerſpiel in Leſſings Manier lieferte. Dieſes Stück hat überdieß noch den Mangel, daß der fünfte Aufzug nicht zu den übrigen paßt. In dieſen hatte ſich Goethe ziemlich genau an Beaumarchais Erzählung gehalten, die Kataſtrophe hat er hinzugedichtet, und wenn wir bemerken, daß ſie gar ſehr an die Beerdigung Ophelias und an das Zuſammentreffen des Hamlet und Laertes an ihrem Grabe erinnert, ſo iſt damit auch ſchon geſagt, wie ſehr ſie gegen den Ton und das Kolorit der übrigen abſticht. In der Stella machte es Goethe mit der Geſchichte des Grafen von Gleichen ungefähr ſo, wie es Leſſing mit der Geſchichte der Virginia gemacht hatte, aber es gerieth damit noch übler: jener Zug aus den Zeiten der Kreuzzüge iſt rührend, treuherzig, ſogar erbaulich; Stella kann nur der Empfindſamkeit verwöhnter Herzen ſchmeicheln.

Späterhin ſuchte er eine Ausgleichung zwiſchen ſeinen Kunſtabſichten, und den üblichen dramatiſchen Formen, auch

den untergeordneten, zu finden, die er faſt ſämmtlich mit einzelnen Verſuchen durchgegangen hat. In ſeiner Iphigenia drückte er den Geiſt der antiken Tragödie aus, wie er ihn beſonders von Seiten der Ruhe, Klarheit und Idealität gefaßt hatte. Mit eben ſolcher Einfachheit, Gediegenheit und edlen Zierlichkeit dichtete er den Taſſo, in welchem er eine hiſtoriſche Anekdote auf die allgemeine Bedeutung des Gegenſatzes zwiſchen dem Hof- und Dichter-Leben wandte. Sein Egmont iſt wieder ein romantiſch hiſtoriſches Schauſpiel, deſſen Stil zwiſchen ſeiner älteren Weiſe im Götz und Shakſpeares Form in der Mitte ſchwebt. Erwin und Elmire und Claudine von Villa bella ſind, möchte ich ſagen, idealiſche Operetten, ſo leicht und luftig hingehaucht, daß ſie durch muſikaliſche Begleitung und Aufführung nur Gefahr laufen, ſchwerfällig und proſaiſch zu werden; der edle und gehaltne Stil des Taſſo im Dialog wechſelt darin mit den zarteſten Liederſtimmen. Jery und Bätely iſt ein reizendes Naturgemälde in ſchweizeriſchen Sitten, im Geiſt und der Form der beſten franzöſiſchen Operetten, Scherz, Liſt und Rache dagegen eine wahre opera buſſa voll italiäniſcher Lazzi. Die Mitſchuldigen ſind in bürgerlichen Sitten ein gereimtes Luſtſpiel nach den franzöſiſchen Regeln. So weit trieb Goethe die Herablaßung, daß er eine Fortſetzung zu einem Nachſpiele von Florian lieferte; ſo weit die Unparteilichkeit des Geſchmacks, daß er einige Trauerſpiele von Voltaire für die deutſche Bühne überſetzte. Goethes Worte und Rhythmen haben immer einen goldnen Klang, aber als Ueberſetzungen können wir dieſe Arbeiten nicht für ganz gelungen halten; und man müßte es bedauern, wenn etwas gelungen wäre, das gar nicht hätte unternommen werden ſollen. Man braucht nicht etwa Leſſings Dramaturgie herbeizurufen, um dieſe auf

deutſchem Boden unerſprießlichen Erſcheinungen zu bannen; Goethes eigne meiſterliche Parodie des franzöſiſchen Trauerſpiels in einigen Scenen der Eſther wird dieß weit ergötzlicher verrichten.

Der Triumph der Empfindſamkeit, eine höchſt geniale Verſpottung der eignen Nachahmer Goethes, neigt ſich zur komiſchen Willkür und phantaſtiſchen Symbolik des Ariſtophanes; aber es iſt ein züchtiger Ariſtophanes in feiner Geſellſchaft und am Hofe. Weit früher hatte ſich Goethe in einigen Schwänken und Faſtnachtsſpielen ganz die Manier unſers wackern Hans Sachs zu eigen gemacht.

Denſelben freien und kräftigen Dichtergeiſt erkennt man unter allen dieſen Verwandlungen wieder; worauf ſich die homeriſchen Zeilen vom Proteus anwenden laßen:

Erſtlich ward er ein Leu mit fürchterlich rollender Mähne,
Floß dann als Waßer dahin, und rauſcht' als Baum in den Wolken.

Der jugendlichen Epoche gehört ſein früh entworfner, aber erſt ſpät erſchienener Fauſt an, der auch in ſeiner neueſten Geſtalt immer noch ein Bruchſtück iſt, und in deſſen Natur es vielleicht lag, immer ein Bruchſtück bleiben zu müßen. Es iſt ſchwer zu ſagen, ob man mehr zu der Höhe hinanſtaunt, die der Dichter oft darin erſchwingt, oder mehr an den Tiefen ſchwindelt, die ſich vor unſern Blicken aufthun. Aber hier iſt nicht der Ort, dieſes labyrinthiſche und gränzenloſe Werk, Goethes eigenthümlichſte Schöpfung, überhaupt zu würdigen; wir haben es nur in dramatiſcher Hinſicht zu betrachten. Die wunderbare Volksſage vom Fauſt iſt ein ſehr theatraliſcher Stoff, und das Marionettenſpiel, woraus Goethe nach Leſſing*) den erſten Gedanken zu einem

*) Leſſing hat die einzige Scene ſeines Entwurfs, die er mittheilt, nämlich wie Fauſt die böſen Geiſter citiert, um den ſchnellſten

Schauſpiel hergenommen, entſpricht dieſer Erwartung ſelbſt noch in den verſtümmelten Auftritten und dürftigen Worten, womit es von unwißenden Puppenſpielern vorgetragen wird. Goethes Darſtellung, die ſich in einigen Punkten genau an die Ueberlieferung hält, in andern aber ſie gänzlich verläßt, geht nach allen Richtungen abſichtlich über die Dimenſionen der Schaubühne hinaus. Viele Scenen ſind ſtehende Schilderungen von Fauſts innern Zuſtänden und Stimmungen, Entwickelungen ſeiner Gedanken über die Unzulänglichkeit des menſchlichen Wißens und über das unbefriedigende Looß der Menſchheit in langen Monologen oder Geſprächen; andre Auftritte, wiewohl an ſich äußerſt geiſtreich und bedeutſam, haben den Schein der Zufälligkeit für den Gang der Handlung; viele ſehr theatraliſch gedachte ſind nur flüchtig ſkizziert: es ſind rhapſodiſche Bruchſtücke ohne Anfang und Schluß, worin uns der Dichter einen überraſchenden Anblick gönnt, und dann plötzlich wieder den Vorhang fallen läßt, da in einem dramatiſchen Gedicht, welches auf der Bühne mit ſich fortreißen ſoll, die einzelnen Theile nach dem Bilde des Ganzen gegliedert ſein müßen, ſo daß man ſagen kann, jede Scene habe ihre Expoſition, ihre Verwickelung und Auflöſung. Einige Scenen, voll von der höchſten dramatiſchen Kraft und von zerreißendem Pathos, z. B. die Ermordung Valentins, und Gretchen und Fauſt im Kerker, beweiſen, daß dem Dichter die populare Wirkung auch zu Gebote ſtand, und daß er ſie nur umfaßenderen Abſichten aufgeopfert hat.

---

zu ſeinem Dienſt zu wählen, geradezu aus dem alten Stück entlehnt, welches den ſchönen Titel führt: Infelix prudentia oder Doctor Johannes Fauſtus. Schon Marlow hatte in England einen Fauſt gedichtet, der aber leider in Dodsleys Sammlung nicht wieder abgedruckt iſt.

Er fordert oft die Einbildungskraft der Leſer auf, ja er nöthigt ſie, ſeinen fliehenden Gruppen zum Hintergrunde unermeßliche bewegliche Gemälde zu geben, die keine theatraliſche Kunſt vor die Augen zu bringen vermag. Um Goethes Fauſt aufzuführen, müßte man Fauſts Zauberſtab und Beſchwörungsformeln beſitzen. Bei ſolcher Unfähigkeit zur äußern Darſtellung iſt dennoch aus dem ſeltſamen Werke erſtaunlich viel für die dramatiſche Kunſt, ſowohl in der Anlage als Ausführung, zu lernen. In einem vermuthlich ſpät hinzugedichteten Prologe erklärt der Dichter, warum er, ſeinem Genius treu, ſich nicht den Forderungen eines gemiſchten Haufens von Zuſchauern fügen könne, und ſchreibt gewiſſermaßen dem Theater einen Scheidebrief.

Man muß wohl eingeſtehn, daß Goethe zwar unendlich viel dramatiſches, aber nicht eben ſo viel theatraliſches Talent beſitzt. Ihm iſt es weit mehr um die zarte Entfaltung als um raſche äußre Bewegung zu thun; ſelbſt die milde Grazie ſeines harmoniſchen Geiſtes hielt ihn davon ab, die ſtarke demagogiſche Wirkung zu ſuchen. Iphigenia auf Tauris iſt zwar dem griechiſchen Geiſte verwandter, als vielleicht irgend ein vor ihr gedichtetes Werk der Neueren, aber es iſt nicht ſowohl eine antike Tragödie, als Widerſchein derſelben, Nachgeſang: die gewaltſamen Kataſtrophen jener ſtehen hier nur in der Ferne als Erinnerung, und Alles löſt ſich leiſe im Innern der Gemüther auf. Das ſtärkſte erſchütternde Pathos findet ſich im Egmont, aber der Schluß dieſes Trauerſpiels iſt ebenfalls ganz aus der äußern Welt in das Gebiet einer idealen Seelenmuſik entrückt.

Daß Goethe bei dieſer Richtung ſeiner dichteriſchen Laufbahn auf den reinſten Ausdruck ſeiner Begeiſterung ohne irgend eine andre Rückſicht, und von Seiten der Kunſt auf

Univerſalität der Studien, nicht den entſcheidenden Einfluß auf die Geſtalt unſers Theaters gehabt, den er hätte haben können, wenn er ſich ihm wirklich ausſchließend und unmittelbar widmen gewollt hätte, iſt leicht zu begreifen.

Mittlerweile, kurz nach Goethes erſter Erſcheinung, hatte man gewagt, Shakſpeare auf unſrer Bühne auftreten zu laßen. Die Wirkung war außerordentlich groß. Noch lebende Schauſpieler erwarben die erſten Kränze des Ruhmes in dieſen Darſtellungen ganz neuer Art, und Schröder erreichte in einigen der berühmteſten tragiſchen und komiſchen Rollen Shakſpeares vielleicht dieſelbe Vollkommenheit, für welche Garrick vergöttert worden war. Das Ganze der Stücke kam indeſſen ſehr unvollkommen zur Erſcheinung: in ſchleppenden proſaiſchen Ueberſetzungen, oft im bloßen Auszuge, mit entſtellenden Veränderungen. Shakſpeares einzelne Charaktere und Situationen hatte man bis auf einen gewiſſen Grad begriffen, aber noch nicht den Sinn ſeiner Compoſition.

Siebenunddreißigſte Vorleſung.

(Fortſetzung.) Schiller. Ueberſicht ſeiner Werke. Schilderung des Einflußes von Goethe und Schiller. Ritter=Schauſpiele, rührende Dramen und Familien=Gemälde. Ausſichten für die Zukunft.

Unter dieſen Umſtänden trat Schiller auf, mit allen Anlagen ausgerüſtet, um zugleich auf die edleren Geiſter und auf die Menge ſtark zu wirken. Er dichtete ſeine früheſten Werke noch ſehr jung, unbekannt mit der Welt, die er zu ſchildern unternahm, und wiewohl ein ſelbſtändiger und bis zur Verwegenheit kühner Genius, dennoch von den eben erwähnten Vorbildern Leſſings, Goethes in ſeinen früheren Arbeiten, und Shakſpeares, wie er ihn ohne Kenntniß des Originals verſtehen konnte, mannichfaltig beherrſcht.

So entſtanden ſeine Jugendwerke Die Räuber, Cabale und Liebe, und Fieſco. Das erſte, wild und gräßlich wie es war, wirkte gewaltig, bis zu gänzlicher Verdrehung jugendlich ſchwärmender Köpfe. Die verfehlte Nachahmung Shakſpeares iſt nicht zu verkennen: Franz Moor iſt ein proſaiſcher Richard der Dritte, durch keine der Eigenſchaften geadelt, welche bei dieſem den Abſcheu mit Bewunderung miſchen. Cabale und Liebe kann ſchwerlich durch den über=

ſpannten Ton der Empfindſamkeit rühren, wohl aber durch peinliche Eindrücke foltern. Fieſco iſt im Entwurf das verkehrteſte, in der Wirkung das ſchwächſte.

Ein ſo edler Geiſt konnte nicht lange in ſolchen Ausſchweifungen beharren, wiewohl er dabei eines Beifalls genoß, der die Fortdauer der Verblendung verzeihlich gemacht haben würde. Er hatte die Gefahren der Rohheit und eines unbändigen Trotzes gegen alle mäßigende Zucht an ſich ſelbſt erprobt, und warf ſich daher mit unglaublichen Anſtrengungen und einer Art von Leidenſchaft in die Bildung. Das Werk, welches dieſe neue Epoche bezeichnet, iſt Don Carlos. Theilweiſe ſehr tief in der Charakterzeichnung, kann es doch die alte ſich brüſtende Unnatur noch nicht ganz verläugnen, die nur in gewähltere Formen gekleidet iſt. Die Situationen haben viel pathetiſche Kraft, die Anlage iſt bis zur epigrammatiſchen Spitzfindigkeit verwickelt, aber ſeine theuer errungnen Gedanken über die menſchliche Natur und die geſellſchaftliche Verfaßung waren dem Dichter ſo werth, daß er ſie ausführlich darlegte, ſtatt ſie durch den Gang der Handlung auszudrücken, und daß er ſeine Perſonen mehr oder weniger über ſich ſelbſt und die andern philoſophieren ließ, wodurch der Umfang ganz über die dem Theater vorgeſchriebnen Gränzen anſchwoll.

Hiſtoriſche und philoſophiſche Studien ſchienen hierauf den Dichter eine Zeit lang der theatraliſchen Laufbahn zu entführen, zum Vortheil für ſeine Kunſt, zu der er mit reifem und vielſeitig bereichertem, und endlich über ſeine Zwecke und Mittel wahrhaft aufgeklärtem Geiſte zurückkehrte. Er wandte ſich nun ganz zum hiſtoriſchen Trauerſpiel, und ſuchte mit Entäußerung ſeiner Perſönlichkeit bis zu wahrhaft objectiven Darſtellungen durchzudringen. Im Wallenſtein hatte

er ſo gewißenhaft nach hiſtoriſcher Gründlichkeit geſtrebt, daß er darüber des Stoffes nicht ganz Meiſter werden konnte, und eine Begebenheit von nicht großem Umfange ihm in zwei Schauſpiele und einen gewiſſermaßen didaktiſchen Prolog zerfiel. In den Formen ſchloß er ſich ſehr an Shakſpeare an, nur ſuchte er den Wechſel von Ort und Zeit mehr zu beſchränken, um nicht der Einbildungskraft der Zuſchauer zu viel zuzumuthen. Auch hielt er auf mehr durchgeführte tragiſche Würde, ließ keine geringen Perſonen auftreten, oder wenigſtens nicht in ihrem natürlichen Tone reden, und verwies das Volk, hier das Heer, das Shakſpeare ſo lebendig und wahr in den Hergang der öffentlichen Begebenheit eingreifen läßt, in das Vorſpiel. Die Liebe zwiſchen Thekla und Max Piccolomini iſt zwar eigentlich eine Epiſode, und trägt das Gepräge einer ganz andern als der ſonſt geſchilderten Zeit, aber ſie giebt zu den rührendſten Auftritten Anlaß, und iſt eben ſo zart als edel gedacht.

Mit größerer Kunſtfertigkeit und eben ſo großer Gründlichkeit iſt Maria Stuart angelegt und ausgeführt. Alles iſt weislich abgewogen; man kann einzelne Theile als beleidigend tadeln, z. B. das Gezänk der beiden Königinnen, die wilden Ausbrüche von Mortimers Leidenſchaft und dergleichen: aber man wird ſchwerlich etwas verrücken können, ohne das Ganze in Unordnung zu bringen. Die Wirkung iſt unfehlbar, Marias letzte Scenen ſind wahrhaft königlich, religiöſe Eindrücke ſind mit ihrer würdigem Ernſte angebracht, nur die vielleicht überflüßige Sorge, an der Eliſabeth nach Marias Tode poetiſche Gerechtigkeit auszuüben, entläßt den Zuſchauer etwas erkaltet.

An einem wunderbaren Stoffe, wie die Geſchichte der Jungfrau von Orleans iſt, glaubte Schiller ſich mehr Frei-

heiten erlauben zu dürfen. Die Verknüpfung iſt loſer; die Scene mit dem Montgommery, eine epiſche Einmiſchung aus der Ilias, fällt aus dem Tone; bei der ſeltſamen und unbegreiflichen Erſcheinung des ſchwarzen Ritters iſt die Abſicht des Dichters zweideutig; im Charakter des Talbot und manchen andern Theilen hat Schiller nicht glücklich mit Shakſpeare gewetteifert; und ich weiß nicht, ob der aufgewandte Farbenzauber, der denn doch nicht ſo glänzend iſt, als man ſich's denken könnte, das darüber eingebüßte ſtrengere Pathos vergütet. Die Geſchichte der Jungfrau von Orleans iſt auf's genaueſte beurkundet, ihre höhere Sendung wurde von ihr ſelbſt und großentheils von ihren Zeitgenoßen geglaubt, und brachte die außerordentlichſten Wirkungen hervor. Das Wunder konnte der Dichter dahingeſtellt ſein laßen, wenn ihn der Zweifelgeiſt ſeiner Zeitgenoßen davon ablenkte, es für wahr zu geben; und das wahre ſchmachvolle Märtyrerthum der verrathnen und verlaßnen Heldin würde uns tiefer erſchüttert haben, als das roſenfarb erheiterte, welches Schiller im Widerſpruch mit der Geſchichte ihr andichtet. Shakſpeares wiewohl aus ſeinem nationalen Geſichtspunkte parteiiſche Darſtellung iſt dennoch weit hiſtoriſcher und gründlicher. Indeſſen bleibt das deutſche Stück immer eine ſchöne Ehrenrettung eines durch frechen Spott geſchändeten Namens, und ſeine blendenden Effekte, durch den reichen Schmuck der Sprache unterſtützt, verdienten ihm ein ausgezeichnetes Glück auf der Bühne.

Am wenigſten kann ich mit den Grundſätzen einverſtanden ſein, die Schillern bei der Braut von Meſſina geleitet haben, und die er in der Vorrede ſelbſt erklärt. Doch die Erörterung darüber würde mich zu weit in das Gebiet der Theorie abführen. Es ſoll ein Trauerſpiel in antiker

Form, aber von romantiſchem Gehalt ſein. Eine ganz erdichtete Geſchichte iſt in einem ſo unbeſtimmten und von aller innern Wahrſcheinlichkrit entblößten Coſtum gehalten, daß die Darſtellung weder wahrhaft idealiſch, noch wahrhaft natürlich, weder mythologiſch, noch hiſtoriſch iſt. Die romantiſche Poeſie ſucht zwar das Entfernteſte zu verſchmelzen, allein geradezu unverträgliche Dinge kann ſie nicht in ſich aufnehmen: die Sinnesart der dargeſtellten Menſchen kann nicht zugleich heidniſch und chriſtlich ſein. Die offenbaren Entlehnungen will ich nicht rügen: das Ganze iſt aus zwei Hauptbeſtandtheilen zuſammengeſetzt, aus dem Bilde des Eteokles und Polynikes, die ungeachtet der Vermittlung ihrer Mutter Jokaſte um den Alleinbeſitz des Thrones ſtreiten, und aus den zwei durch Eiferſucht in der Liebe zum Brudermord getriebnen Brüdern in den Zwillingen von Klinger und im Julius von Tarent. Auch in der Einführung der Chöre, wiewohl ſie viel lyriſchen Schwung und ſchöne Stellen haben, iſt der Sinn der Alten verfehlt: indem jedem der feindlichen Brüder ein eigner Chor parteiſch anhängt, der ſich mit dem gegenüberſtehenden ſtreitet, hören beide auf, ein wahrer Chor, d. h. über alles Perſönliche erhabne Stimme der Theilnahme und Betrachtung zu ſein.

Das letzte von Schillers Werken, Wilhelm Tell, iſt meines Erachtens auch das vortrefflichſte. Hier iſt er ganz zur Poeſie der Geſchichte zurückgekehrt; die Behandlung iſt treu, herzlich, und bei Schillers Unbekanntſchaft mit der ſchweizeriſchen Natur und Landesſitte von bewundernswürdiger örtlicher Wahrheit. Es iſt wahr, daß er hierin an des unſterblichen Johannes Müllers ſprechenden Gemälden eine herrliche Vorarbeit hatte. Im Angeſichte von Tells Kapelle am Ufer des Vierwaldſtätter-Sees, unter freiem Himmel, die

Alpen zum Hintergrunde, hätte dieſe herzerhebende, altdeutſche Sitte, Frömmigkeit und biedern Heldenmuth athmende Darſtellung verdient zur halbtauſendjährigen Feier der Gründung ſchweizeriſcher Freiheit aufgeführt zu werden.

Schiller war in der reifſten Fülle ſeiner Geiſteskraft, als ihn ein unzeitiger Tod dahin raffte; bis dahin mußte eine längſt untergrabne Geſundheit ſeinem mächtigen Willen immer noch gehorchen, und ſich in ruhmwürdigen Anſtrengungen vollends erſchöpfen. Wie Vieles hätte er ſonſt noch leiſten können, da er ſich ausſchließend dem Theater widmete, und mit jedem Werke an ſichrer gewandter Meiſterſchaft zunahm! Er war im eigentlichen Sinne ein tugendhafter Künſtler, der dem Wahren und Schönen mit reinem Gemüth huldigte, und dem raſtloſen Streben darnach ſeine Perſönlichkeit zum Opfer darbrachte, fern von kleinlicher Eigenliebe und ſelbſt unter vortrefflichen Künſtlern allzuhäufiger Eiferſucht.

Es iſt in Deutſchland immer der Fall geweſen, daß die Erſcheinung großer Original-Geiſter ein Heer von Nachtretern an's Licht brachte, und ſo haben denn auch Goethe und Schiller, großentheils ohne ihr Verſchulden, viel Verfehltes und Ausgeartetes auf unſrer Bühne veranlaßt.

Götz von Berlichingen hat eine ganze Ueberſchwemmung von Ritter-Schauſpielen nach ſich gezogen, in denen nichts hiſtoriſch iſt als die Namen und andre Aeußerlichkeiten, nichts ritterlich als die Helme, Schilde und Schwerter, nichts altdeutſch als vermeintlich die Rohheit, ſonſt die Geſinnungen eben ſo modern, als gemein. Aus Ritterſtücken ſind wahre Reiterſtücke geworden, die zuletzt mehr von Pferden als von Menſchen aufgeführt zu werden verdienen. Auch auf die, welche noch einigermaßen durch oberflächliche Erinnerungen

an die Vorzeit die Einbildungskraft anſprechen, läßt ſich anwenden, was ich von einem der beliebteſten ſagte:

Mit Harſthörnern und Burgen und Harniſchen pranget Johanna;
Traun! mir gefiele das Stück, wären nicht Worte dabei.

Die beliebteſten Gattungen ſind außerdem das Familiengemälde und das rührende Drama geworden, zwei Aftergattungen, von deren Begünſtigung durch Lehre und Beiſpiel Leſſing, Goethe und Schiller (die letzten durch ihre früheren Compoſitionen Stella, Clavigo, die Geſchwiſter, Cabale und Liebe) nicht freigeſprochen werden können. Ich will Niemanden nennen, aber einmal annehmen, zwei Schriftſteller von einigem Talent und theatraliſcher Einſicht hätten ſich dieſen Gattungen gewidmet, ſie hätten beide das Weſen der dramatiſchen Poeſie verkannt, und ſich einen angeblich moraliſchen Zweck vorgeſetzt; dem einen wäre aber die Sittlichkeit bloß unter der beſchränkten Geſtalt der Häuslichkeit, dem andern als Weichherzigkeit erſchienen: was würde dieß für Früchte bringen, und wie würde ſich endlich der Beifall der Menge zwiſchen dieſen beiden Mitwerbern entſcheiden?

Das Familiengemälde ſoll den alltäglichen Lebenslauf der mittleren Stände ſchildern. Die außerordentlichen Vorfälle, welche Intrigue hervorbringen, werden verbannt ſein; um dieſen Mangel an Bewegung zu decken, wird man zu ganz individueller Charakteriſtik ſeine Zuflucht nehmen, die ein geübter Schauſpieler wohl zu einer gewiſſen Wahrheit aufſtutzen mag, die aber an Aeußerlichkeiten klebt, ſo wie ein ſchlechter Porträtmaler durch Pockennarben und Warzen und durch die Art ſich zu kleiden und das Halstuch zu knüpfen, die Aehnlichkeit zu erreichen ſucht; die Motive und Situationen werden zuweilen launig und drollig, niemals aber wahrhaft luſtig ſein, weil die immer gegenwärtig er-

haltne proſaiſch ernſthafte Abſicht dieß verhindert. Die raſchen Entſcheidungen des Luſtſpiels endigen meiſtens vor dem Familienleben, das Alles zu alltäglichen Gewöhnungen feſtſetzt. Die Oekonomie poetiſch zu machen, iſt unmöglich: von einem glücklichen und ruhigen Hausweſen wird der dramatiſche Familienmaler eben ſo wenig zu ſagen wißen, als der Geſchichtſchreiber von einem Staate bei innerm und äußerm Frieden. Er wird uns alſo durch die mit peinlicher Treue geſchilderte Plage und Engigkeit des häuslichen Lebens intereſſieren müßen: Verdruß bei redlich geübter Amtspflicht, bei der Erziehung der Kinder, Zwiſtigkeiten zwiſchen Mann und Frau, an denen kein Ende abzuſehen, ſchlechte Aufführung des Geſindes, vor allen Dingen aber Nahrungsſorgen. Die Zuſchauer verſtehen ſolche Schilderungen nur allzu gut, denn jeder weiß, wo ihn der Schuh drückt; es kann ihnen recht heilſam ſein, daß jeder einmal wöchentlich vor dem Schauplatz das Verhältniß ſeiner Ausgabe zu ſeiner Einnahme in Gedanken überſchlägt; aber Gemüths-Erhebung und Erholung werden ſie ſchwerlich dort ſchöpfen, denn ſie finden auf der Scene eben das wieder, was ſie vom Morgen bis in den Abend zu Hauſe haben.

Der rührende Dichter hingegen macht es ihnen deſto leichter um's Herz. Seine allgemeine Lehre iſt eigentlich, daß ein ſogenanntes gutes Herz alle Fehltritte und Ausſchweifungen wieder gut mache, und daß man es mit der Tugend nicht ſo ſtrenge nach Grundſätzen zu nehmen habe. Laßt nur euren natürlichen Trieben freien Lauf, ſcheint er zu ſeinen Zuſchauern zu ſagen, ſeht wie allerliebſt es meinen naiven Mädchen ſteht, Alles von ſich zu bekennen. Weiß er nun durch ſchlaffe, mehr ſinnliche als ſittliche Rührungen zu beſtechen, am Ende aber Alles fein auszugleichen, indem ir-

gend ein großmüthiger Wohlthäter eintritt und mit vollen Händen ausſpendet, ſo gefällt es den verwöhnten Herzen außerordentlich; es iſt ihnen zu Muthe, als hätten ſie ſelbſt edle Thaten verrichtet, ohne doch in ihre eigne Taſche zu greifen: Alles wird aus dem Beutel des freigebigen Dichters beſtritten. Unſtreitig wird alſo die rührende Gattung auf die Dauer über die ökonomiſche den Sieg davon tragen, und ſo iſt es in Deutſchland wirklich erfolgt. Was uns aber in dieſen Dramen nicht nur als natürlich und erlaubt, ſondern als ſittlich und edel geſchildert wird, das überſteigt alle Begriffe, und dieſe Verführung iſt weit gefährlicher, als die der leichtfertigen Luſtſpiele, eben weil ſie ſich, ohne durch äußere Unanſtändigkeit abzuſtoßen, in noch unverwahrte Gemüther einſchleicht, und die heiligſten Namen zum Deckmantel wählt.

Dieſer ſowohl poetiſche als ſittliche Verfall des Zeitgeſchmacks hat nun den Umſtand zur Folge gehabt, daß die Schriftſteller, welche auf der Bühne am beliebteſten ſind, nur um augenblicklichen Beifall buhlen, unbekümmert um das Urtheil der Kenner und um wahre Achtung; diejenigen aber, welche beides bei höheren Zwecken vor Augen haben, ſich nicht entſchließen können, ſich nach den Forderungen der Menge zu bequemen, und wenn ſie dramatiſch componieren, auf die Bühne keine Rückſicht nehmen wollen. Daher bleiben ſie denn mangelhaft in dem theatraliſchen Theile der Kunſt, der nur durch Uebung und Erfahrung zur Meiſterſchaft gebracht werden kann.

Das Repertorium unſrer Schaubühne bietet daher in ſeinem armſeligen Reichthum ein buntes Allerlei dar, von Ritterſtücken, Familien-Gemälden und rührenden Dramen, welche nur ſelten mit Werken in größerem und gebildeterem

Stil von Shakſpeare oder Schiller abwechſeln. Dazwiſchen können wir die Ueberſetzungen und Bearbeitungen der fremden Neuigkeiten, beſonders der franzöſiſchen Nachſpiele und Operetten, nicht entbehren. Bei dem geringen Werth des Einzelnen lenkt ſich die Schauluſt bloß auf den flüchtigen Reiz der Neuheit, zu großem Nachtheil der Schauſpielkunſt, da eine Menge unbedeutender Rollen übereilt eingelernt werden müßen, um ſogleich wieder vergeßen zu werden. Dazu kommt noch, um die Gemeinheit unſrer Theater beinahe unheilbar zu machen, die grundverkehrte Einrichtung von allem was auf das Schauſpiel Bezug hat. Die Schauſpieler-Geſellſchaften ſollten unter der Aufſicht von einſichtsvollen Kennern und Ausübern der dramatiſchen Kunſt ſtehen, die nicht ſelbſt Schauſpieler wären. Engel hat eine Zeit lang dem berliniſchen Theater vorgeſtanden, und die Augenzeugen verſichern allgemein, daß er es zu einer ungewöhnlichen Höhe erhoben hatte. Was Goethe durch ſeine Leitung des weimariſchen Theaters in einer kleinen Stadt und mit geringen Mitteln leiſtet, wißen alle Kenner. Seltne Talente kann er weder ſchaffen, noch belohnen, aber er gewöhnt die Schauſpieler an Ordnung und Schule, wovon ſie ſonſt meiſtens nichts wißen wollen, und giebt dadurch ſeinen Vorſtellungen oft eine Einheit und Harmonie, die man auf größeren Theatern vermißt, wo jeder ſpielt, wie es ihm eben einfällt. Das mangelhafte Auswendiglernen, und die Unvollkommenheit des mündlichen Vortrags habe ich ſchon anderswo gerügt. Ich habe berühmte Schauſpieler die Verſe dergeſtalt verſtümmeln hören, wie man es in Paris einem Anfänger nicht verzeihen würde. Ich weiß, daß man bei einem gewiſſen Theater, wenn man ſich in der traurigen Nothwendigkeit befand, ein Stück in Verſen aufzuführen, die Rollen als Proſa ſchrieb,

damit nur die Schauſpieler durch Beobachtung des Silbenmaßes nicht in ihrer beliebten platten Natürlichkeit geſtört würden. Wie viele „haarbuſchige Geſellen“ (ſo nannte Shakſpeare ſolche Leute) müßen wir ertragen, die dem Publikum ſchon einen Genuß zu gewähren glauben, wenn ſie ſich mit ihrer ungeſchickten Perſon auf den Brettern ſpreizen, und dabei die Worte, die ihnen der Dichter zu ſagen aufgegeben hat, bloß als ein nothwendiges Uebel betrachten. Unſre Schauſpieler haben an ſich ein weniger lebhaftes Beſtreben zu gefallen, als die franzöſiſchen. Durch die Errichtung der ſtehenden ſogenannten National-Theater, womit man in einigen Hauptſtädten etwas Gutes für das Gedeihen der Kunſt geleiſtet zu haben vermeint, hat man vollends allem Wetteifer ein Ende gemacht. Man ertheilt den Schauſpielern ausſchließende Privilegien, man ſichert ihnen lebenslängliche Gehalte zu: nun haben ſie keine geſchickteren Nebenbuhler mehr zu fürchten, ſie hängen nicht von der wandelbaren Gunſt der Zuſchauer ab, und ſind bloß darauf bedacht, ihre Stelle als eine Pfründe auf das bequemſte zu benutzen. Auf dieſe Art ſind die National-Theater eine wahre Verpflegungs-Anſtalt für verſauerte oder durch Trägheit vernachläßigte Talente geworden. Die Frage Hamlets in Betreff der Schauſpieler „Werden ſie roſtig?“ iſt immer an der Zeit, und leider muß man ſie faſt immer bejahend beantworten. Der Schauſpieler, bei ſeinen zweideutigen Lebensverhältniſſen, (die einmal nicht zu ändern ſind, weil ſie in der Natur der Sache liegen) bedarf einer gewiſſen leichtſinnigen Begeiſterung für ſeine Kunſt, um das Außerordentliche zu leiſten. Er kann nicht leidenſchaftlich genug nach rauſchendem Beifall, nach Ruhm, nach jeder glänzenden Belohnung ſtreben, die ihm unmittelbar für das Geleiſtete zu

Theil wird. Der Augenblick iſt das Gebiet ſeiner Ernten, die Zeit iſt ſein gefährlichſter Feind, weil er nichts Dauerndes aufzuſtellen vermag. Sobald die bürgerliche Aengſtlichkeit, ſich und Frau und Kindern ein mäßiges Auskommen zu ſichern, ſich ſeiner bemächtigt, ſo iſt es um alle Fortſchreitung geſchehen. Wir wollen hiemit nicht ſagen, daß man nicht für die ſpätere Lebenszeit verdienter Künſtler ſorgen ſolle. Aber man ſollte den Schauſpielern, die durch Alter, Krankheit oder andre Zufälligkeiten ihre Vorzüge eingebüßt haben, Gehalte geben, damit ſie aufhören und nicht damit ſie fortfahren zu ſpielen. Ueberhaupt ſollte man den Schauſpielern nicht einbilden, daß ſie ſo wichtige und unentbehrliche Leute ſeien. Nichts iſt ſeltner als ein wahrhaft großer Schauſpieler; allein nichts iſt häufiger als die Anlage, Rollen ſo leidlich auszufüllen, wie wir es gewöhnlich ſehen: hievon kann man ſich auf jedem Geſellſchafts-Theater in einem einigermaßen geiſtreichen Cirkel überzeugen. — Endlich iſt das bei uns beſtehende Verhältniß zwiſchen den Theater-Direktionen und den Schriftſtellern auch ſo nachtheilig wie möglich. In Frankreich und England hat der Verfaßer eines Stücks ſeinen beſtimmten Antheil an dem Ertrage jeder Aufführung; dieß ſchafft ihm eine fortdauernde Einnahme, ſobald ſich einige Stücke von ihm mit Glück auf dem Theater erhalten. Fällt das Stück hingegen, ſo bekömmt er gar nichts. In Deutſchland bezahlen die Theater-Direktionen die ihnen angetragnen Manuſcripte im Voraus und auf ihre Gefahr mit einer gewiſſen Summe. Sie können dabei ſehr in Schaden gerathen; macht das Stück hingegen ein außerordentliches Glück, ſo erhält der Verfaßer keine angemeßene Belohnung.

Die Beſtrebungen der nicht unmittelbar für das Theater

arbeitenden Dichter gehen nach ſehr verſchiednen Richtungen auseinander; auch hier iſt wie in andern Fächern eine Gährung der Begriffe ſichtbar, die unſerer Litteratur bei den Ausländern den Vorwurf der chaotiſchen Anarchie zuzieht, worin aber die Hinweiſung auf ein noch unerreichtes höheres Ziel ſichtbar iſt.

Die tiefere Ergründung der Aeſthetik hat bei den Deutſchen, einem von Natur mehr ſpekulativen als praktiſchen Volke, dahin geführt, daß man Kunſtwerke und beſonders Tragödien nach mehr oder weniger mißverſtandnen abſtrakten Theorien ausgearbeitet hat, die dann natürlich auf dem Theater keine Wirkung machen können, ja überhaupt ganz unvorſtellbar ſind, und kein innres Leben haben.

Andre haben ſich mit wahrem Gefühl den Geiſt der alten Tragiker angeeignet, und die ſchicklichſte Auskunft geſucht, die einfachen gediegenen Kunſtformen des Alterthums nach der Verfaßung unſrer Scene zu modificieren.

Wahrhaft ausgezeichnete Talente haben ſich in das romantiſche Schauſpiel geworfen, aber es meiſtens in einer Breite genommen, die nur dem Roman erlaubt iſt, unbekümmert um die Zuſammendrängung, welche die dramatiſche Form durchaus erheiſcht. Oder ſie haben auch von den ſpaniſchen Schauſpielen nur die muſikaliſch phantaſierende und maleriſch gaukelnde Seite ergriffen, ohne die feſte Haltung, die draſtiſche Kraft und die theatraliſche Wirkung.

Welchen Weg ſollen wir nun einſchlagen? Sollen wir uns wieder an die längſt verbannte Form des franzöſiſchen Trauerſpiels zu gewöhnen ſuchen? Eine wiederholte Erfahrung hat bewieſen, daß es durch die Weiſe der Ueberſetzung und den Ton der Aufführung ſo modificiert, wie es unvermeidlich modificiert werden muß, ſelbſt unter den Händen

eines Goethe oder Schiller kein ſonderliches Glück machen kann.

Das den Griechen auf ächtere Weiſe nachgebildete Trauerſpiel iſt unſrer Sinnesart verwandter; allein die Menge begreift es nicht, es wird immer ein gelehrter Kunſtgenuß für wenige Gebildete bleiben, ungefähr wie die Betrachtung der antiken Statuen.

Im Luſtſpiel hat ſchon Leſſing die Schwierigkeit bemerkt, nationale Sitten einzuführen, die doch nicht provincial ſeien, da ſich bei uns der Ton des geſelligen Lebens nicht nach einem gemeinſchaftlichen Mittelpunkt modelt. Verlangen wir reine Luſtſpiele, ſo würde ich ſehr zum Gebrauch gereimter Verſe rathen; vielleicht ſtellte ſich mit der künſtlicheren Form auch allmälich ein eigenthümlicher Gehalt ein.

Indeſſen ſcheint mir dieß nicht das dringendſte Bedürfniß: laßt uns zuvörderſt die ernſten höheren Gattungen des deutſchen Charakters würdig ausbilden. In dieſen ſcheint mir nun unſer Geſchmack ſich durchaus zum Romantiſchen zu neigen. Was die Menge in unſern halb rührenden, halb drolligen Dramen am meiſten anzieht, die uns bald nach Peru, bald nach Kamtſchatka, bald in die Ritterzeit verſetzen, während die Geſinnungen modern und empfindſam bleiben, iſt immer eine Fratze des Romantiſchen, die man auch in den abgeſchmackteſten Zauber-Opern noch wieder kennt. Die Bedeutung dieſer Gattung iſt bei uns verloren gegangen, ehe wir ſie noch recht gefunden hatten; die Phantaſie iſt mit den Erfindern ſolcher abenteuerlichen Hirngeſpinſte durchgegangen, und die Abſichten der Schauſpiele ſind manchmal klüger als die ihrer Urheber. Auf hundert Komödienzetteln wird der Name Romantiſch an rohe und verfehlte Erzeugniſſe verſchwendet und entweiht; es ſei uns erlaubt, ihn

durch Kritik und Geſchichte wieder zu ſeiner wahren Bedeutung zu adeln. Man hat ſich neuerdings bemüht, die Reſte unſrer alten National=Poeſie und Ueberlieferung auf mancherlei Weiſe wieder zu beleben. Dieſe können dem Dichter eine Grundlage für das wundervolle Feſtſpiel geben; die würdigſte Gattung des romantiſchen Schauſpiels iſt aber die hiſtoriſche.

Auf dieſem Felde ſind die herrlichſten Lorbeern für die dramatiſchen Dichter zu pflücken, die Goethen und Schillern nacheifern wollen. Aber unſer hiſtoriſches Schauſpiel ſei denn auch wirklich allgemein national, es hänge ſich nicht an Lebensbegebenheiten von einzelnen Rittern und kleinen Fürſten, die auf das Ganze keinen Einfluß hatten; es ſei zugleich wahrhaft hiſtoriſch, aus der Tiefe der Kenntniß geſchöpft, und verſetze uns ganz in die große Vorzeit. In dieſem Spiegel laße uns der Dichter ſchauen, ſei es auch zu unſerm tiefen Schamerröthen, was die Deutſchen vor Alters waren, und was ſie wieder werden ſollen. Er lege uns an's Herz, daß wir Deutſche, wenn wir die Lehren der Geſchichte nicht beßer bedenken als bisher, in Gefahr ſind, wir, ehedem das erſte und glorwürdigſte Volk Europas, deſſen frei gewählter Fürſt ohne Widerſpruch für das Oberhaupt der geſammten Chriſtenheit anerkannt ward, ganz aus der Reihe der ſelbſtändigen Völker zu verſchwinden. Lange haben ſich die höheren Stände durch Vorliebe für fremde Sitten, durch Beeiferung um fremde Geiſtesbildung, die doch immer nur eine kümmerlich gerathne Frucht im Treibhauſe ſein kann, der Geſammtheit des Volkes entfremdet; noch länger, ſeit drei Jahrhunderten, hat innrer Zwieſpalt unſre edelſten Kräfte in Bürgerkriegen aufgezehrt, deren verderbliche Folgen ſich nun erſt vollſtändig enthüllen. Mögen ſich alle, die auf die öffentliche Geſinnung zu wirken Gelegenheit haben, beeifern,

das alte Mißverſtändniß endlich zu löſen, und alle ächt Geſinnten um die leider verlaßenen Gegenſtände der Verehrung, bei treuer Anhänglichkeit woran unſre Vorahnen ſo viel Heil und Ruhm erlebt haben, wie um ein heiliges Panier zu verſammeln, und ſie ihre unzerſtörbare Einheit als Deutſche fühlen zu laßen! Welche Gemälde bietet unſre Geſchichte dar, von den urälteſten Zeiten, den Kriegen mit den Römern an, bis zur feſtgeſetzten Bildung des deutſchen Reichs! Dann der ritterlich glänzende Zeitraum des Hauſes Hohenſtaufen, endlich der politiſch wichtigere und uns am nächſten liegende des Hauſes Habsburg, das ſo viele große Fürſten und Helden erzeugt hat. Welch ein Feld für einen Dichter der wie Shakſpeare die poetiſche Seite großer Weltbegebenheiten zu faßen wüßte! Aber ſo unbekümmert ſind wir Deutſche immer um unſre wichtigſten National-Angelegenheiten, daß ſelbſt die bloß hiſtoriſche Darſtellung hier noch ſehr im Rückſtande iſt.

Regiſter.

Academie, franz., über den Cid II. 75. — Accoltis Virginia 362. — Achäus 89. — Acharner ſ. Ariſtophanes. — Achill II. 45. — Achilles auf Skyros (Metaſtaſios) 353. f. — Acte ſ. Aufzüge. —

Addiſon II. 368. ff. — Adler, der, an den Tempeln 323. — Admet 144. 163. — Adonis (Shakſp.) II. 175. — Adraſt 171. f. —

Aegeus 165. — Aegiſth ſ. Agamemnon, Choephoren, Elektra. — Aegyptier ſ. Aeſchylus. —

Aeſchylus 6te Vorl. und 58. 79. 112. 113. 115. 116. 120. ff. 131. 144. 176. 204. f. 258. 262. 338. II. 21. 28. 155. 196. 253. 259. — A. Agamemnon II. 26. — A. Aegyptier 105. — A. Choephoren 9te Vorl. — A. Danaiden 105. — A. Eumeniden 190. 321. II. 26. 28. 196. — A. Niobe 85. — A. Oreſtie 92. ff. 360. — A. Perſer 107. f. — A. Prometheus 108. ff. 295. und Philoktet 310. — A. Schutzgenoßinnen 104. ff. 325. — A. Sieben vor Thebe 106 f. II. 286. — A. Trilogien 92. ff. 254. —

Aeſop am Hof, Aeſop in der Stadt II. 126. —

Afranius 335. —

Ἀγαλμάτια 273. — Agamemnon 93. 141. 168. 266. ſ. Aeſchylus, Choephoren, Elektra. — Agathon 89. 176. 179. 202. 204. —

Ajax 124. f. 290. II. 194. ſ. Sophokles. —

Alcäus 248. — Alceſte 173. ſ. Euripides. — Alchymiſt (Ben Jonſons) II. 340. — Alcibiades 208. — Alexander (Racines) II. 49. — Alexanderſchlacht in Moſaik zu Pompeji 301. — Alexandra (des Lykophron) 177. — Alexandriner (Vers) II. 52. 65. 103. f. 360. 403. 405. ff. 410. — Alexandriniſche Kunſtrichter 88. — Alexandriniſche Tragiker 10te Vorl. a. E. — Alfieri 18. 350. ff. 356. ff. 360. 367. 369. — Algardi 303. — Algier, die Lebensart in (des Cervantes) II. 379. — Alkmene 173. — Allegorie 101. — Alzire (Voltaires) 50. 97. ff. —

Amar despues de la muerte II. 385. — Amphitruo (des Moliere und Plautus) II. 114. — Amynias 110. —

Anacharſis Reiſe 46. ſ. Barthelemy. — Anakreon 240. — Ἀνάκτορα 323. — Ἀναπίεσμα 285. — Anaxagoras 139. — Andromache 166. ſ. Euripides. (Racines) II. 83. f. — Ἀνδρῶνες 326. — Anfang II. 12. — Anna (v. Engl.) II. 367. — Antigone 122 ff. 126. 168. 261. II. 15. f. ſ. Sophokles. — Antike, Hülfsmittel zur Er-

kenntniß des griech. Geiſtes 45. — Antimaſquen II. 341. — Antiphanes 241. — Antitheſen II. 53. — Antonius u. Cleopatra (Shakſp.) II. 263. 266. f. 322. —

Apelles 314. — Aphrodite 140. — Apollo 102. — Apollodor 239. — Apontes II. 384. — Apoſtolo Zeno 352. — Appuleius 294. —

Araber II. 388. 390. — Arabesken der Poeſie II. 137. — Araucana (des Al. de Ercilla) II. 392. — Architektur, gothiſche und neuere II. — Arden v. Feversham (Shakſp.?) II. 309. f. — Arena 277. — Aretino, Pietro 361. — Argiver 161. — Argos 308. 311. — Ariadne auf Naxos 309. Ar. (des Th. Corneille) II. 89. — Ariel II. 236. f. — Ariodant und Ginevra II. 221. — Arioſt und Homer 7. Ar. Luſtſpiele 361. Arioſt 370. II. 215. 221. —

Ariſtophanes 12te Vorl. 35. f. 52. 134. 136. f. 140. 144. f. 173. 179. 183. ff. 187. ff. 216. ff. 254. 258. 263. 278. 281. f. 287. 291. 323. II. 125. 128. 171. 347. 415. — A. Acharner 138. 198. ff. Scene daraus 209. ff. — A. Aeoloſikon 217. — A. Ekkleſiazuſen 198. 201. — A. Friede 197. f. — A. Fröſche 198. 204. f. 219. A. Kokalus 243. — A. Lyſiſtrata 198. 200. f. — A. Plutus 198. 208. f. — A. Ritter 196. f. — A. Vögel 198. 206. f. — A. Weſpen 198. 205. f. — A. Wolken 198. 203. f. —

Ariſtophanes der Grammatiker 222. —

Ariſtoteles 74. 120. 133. 164. 166. 176. 232. 263. 349. II. 5. f. 8. 10...14. 17. f. 20. 23. 28. 63. 75. 93. 359. 407. über den Chor 77. —

Arlequin 364. f. Harleq. Hansw. — Armen=Sünder=Geſchichten II. 372. — Arteaga 352. —

Aſinius Pollio 339. — Aſopodorus 287. — Aſtyanax 166. —

Atella 333. — Atellanen 28. 331. — Athalie (Racines) II. 39. 88. f. 92. — Athen 308. 311. Theater 34. f. Schauplatz der Luſtſp. 242. Sitz der dram. Kunſt 195. Bedeutung der Schauſpielk. daſ. 262. — Attila (Corneilles) II. 82. — Attiſche Biene (d. i. Sophokles) 116. — Attius 108. 337. f. — Atoſſa 107. —

Aufführung griech. Dramen 296. — Aufzüge (Akte) II. 26. ff. — Auguſtus 338. f. II. 171. — Auläum 59. 296. — *Αὔλειοι πύλαι* 324. — Aulularia (des Plautus) II. 110. — Autos sacramentales II. 385. —

l'Avocat Patelin II. 314. — Ayrer II. 401. —

Bacchantinnen ſ. Euripides. — Bacchus 193. Schutzgott der trag. Dichter 92. In den Fröſchen des Ariſtophanes 204. f. — Bacchusfeſte 175. — Bacon II. 169. — Bajazet (Racines) II. 48. 50. 85. — Ballett 370. — Barthelemy 52. 61. 123. 133. 179. 265. f. ſ. Anacharſis. — Bartholomäi Jahrmarkt (Ben Jonſons) II. 339. f. — Basreliefs 303. — Bathyllus (Pantomime) 337. — Bau des griech. Theaters 263. ff. — Baukunſt in Griechenland 304. — Bayes II. 360. —

Beaumarchais II. 146. f. 413. — Beaumont und Fletcher II. 332.

342...54. 367. — Der Bediente zweier Herren (Goldonis) II. 376. — Bellerophon 139. — Ben Jonſon II. 96. 167. 175. 301. 308. 321. 325. 327. 329. 332...42. 352. 353. 359. 365. — Berenice (Racines) II. 85. 361. — Beſenval II. 131. — Beverley, Trauerſp. II. 146. —

Binden der Scene II. 41. —

Blankenburg II. 377. — Blomfield 254. — Blume, die (des Agathon) 177. —

Boccaccio 25. 361. II. 239. 409. — Bock 89. — Boileau II. 10. 69. 87. 115. 122. 136. 148. f. — Bolingbroke II. 273. — Bos=hafte, der (Greſſets) II. 134. f. — Bosheit II. 296. — Bourſault II. 125. f. — Bouterwek II. 377. —

Brighella 364. — Britannicus (Racines) II. 70. 84. — Broom II. 342. — Brumoy 345. — Brunck 164. 254. — Brunett II. 141. — Brutus II. 13. (Voltaires) II. 40. f. 94. — La Bruyere II. 127. —

Buckingham, Herzog von, II. 360. — Bühne, griech. 240. f. — Buffonnerie II. 141. —

Cabale und Liebe (Schillers) II. 419. f. 425. — Cäſar, Julius 140. 239. 333. f. II. 52. 110. (Shakſpeares) II. 94. 263. ff. 370. Cäſars Tod (Voltaires) II. 95. — Calderon 352. 365. II. 18. 60. 81. 137. 155. f. 159. 160. 163. f. 182. 378. 382. 384...87. 393...98. — Caliban in Shakſp. Sturm II. 188. f. 236. f. — Calprenede II. 90. — Calſabigi 349. 371. — Camoens 8. II. 392. — Capell II. 304. 322. — Caricatur 221. — Carlos, Don (Schil=lers) II. 420. — Carnaval 29. 333. — Carpio, Jugendſtreiche des Bernardo del, II. 383. — Cartons 300. — Caſtro, Guillen de, II. 384. — Catilina (Ben Jonſons) II. 336. f. (Voltaires) II. 95. f. — Cato 126. (Addiſons) II. 369. f. — Catullus 330. —

Cella, ναός, 319. — Cervantes II. 177. 378...82. 392. — Cibber II. 367. — Cicero 129. II. 96. 194. 336. C. über Roſcius 63. — Cid, der ſpan., II. 81. Cid (Corneilles) II. 47. f. 49. 63. ff. 74. f. Urtheil der Akademie darüber II. 42. — Cinna (Corneilles) II. 67. 76. f. 151. — Circus maximus 280. —

Chamfort II. 109. — Chapman II. 330. — Charakteriſtik II. 189. 197. f. — Charakterſtücke 226. ff. II. 396. — Charons Nachen 274. — Charoniſche Stiege 57. — Chaucer II. 350. — Chaulieu II. 60. — La Chauſſee II. 146. — Chevalier ſ. Dancourt. — Chiari 370. — Chineſen, ihr Schauſpiel 26. — Chineſiſche Waiſe (Vol=taires) II. 101 f. — Choephoren ſ. Aeſchylus. — Chor 53. 76. ff. 184. ff. 216. f. 266. 270. 273. 291. 336. f. 348. II. 26. auf dem Theater 60. beim Euripides 137. deſſen Wiedereinführung durch Neuere 78. in Schillers Braut von Meſſina II. 423. — Chorgeſang 69. der griech. Tragödie II. 185. — Chorus des engl. Theaters II. 288. — Die Chriſtenſclaven in Algier II. 380. f. — Chriſtenthum 13. — Chryſothemis ſ. Elektra des Sophokles. —

Claudine von Villa bella (Goethes) II. 414. — Clavigo (Goethes) II. 413. 425. — Cleopatra ſ. Jodelle. — Clizia (Macchiavells) 361. — Clown II. 201. 363. —

Cocague, le roi de (Legrands) II. 128. — Colman II. 368. — Columbus (Lemerciers) II. 148. f. — Commentatoren Shakſpeares II. 165. ff. — Congreve II. 362. 367. — Conſtanz, Kirchenverſ. zu, II. 313. — (Convenienz) II. 9. Convenienzen in der franzöſ. Tragödie II. 51. ff. — Comedias de capa y espada II. 396. — Comedias de figuron II. 125. 396. — Commedia dell' arte 29. 332. — Coriolan (Shakſp.) II. 263. f. — Corneille 345. 352. II. 4. 5. 6. 18. f. 23. 36. 47. ff. 53. 55. ff. 65...68. 70. 72. 73. 74...82. 85. f. 94. 102. 124. 151. 327. 359. Cid II. 5. 37. Luſtſpiele II. 63. Trauerſpiele II. 4. — Corneille, Thomas, II. 64. 89. f. — Cornelia ſ. Garnier. — Correctheit II. 210. — Correggio 303. — Coppel II. 91. — Coxeter II. 364. —

Crebillon II. 49. 90. f. 93. Elektra II. 90. Rhadamiſt II. 60. — Criſpin II. 109. — Cromwell, Th. Lord (Shakſp.?) II. 308. f. — Cronegk II. 405. — Croydon ſ. Grim. —

Curtius 241. —

Cymbelin Shakſp.) II. 239. ff. 303. —

Danaiden (des Aeſchyl.) 105. — Dancourts Chevalier nach der Mode II. 132. — Dandin, Geo. II. 122. — Dante, Aligh. 7. 91. II. 165. 183. 237. 253. — Dares Phrygius II. 270. — Darius 91. — Davenant, Sir William II. 358. 361. —

Decker II. 330. — Decoration des Theat. 55. ff. 284. ff. II. 320. — Deianira 125. 129. — Delphi 103. — Demetrius Phalereus 239. — Demophon 172. — Demoſthenes 282. — Deſtouches II. 132. f. — Deutſche, ihr dram. Talent 29., ihr Theater 36te u. 37te Vorl.

Διαζώματα 280. — Dianentempel in Tauris 317. 320. — Diderot 225. II. 142. ff. 146. 371. 398. 407. f. — Dido ſ. Jodelle. — Dikäopolis ſ. Acharner. — Dindorfs Dramatiker 263. — Dionyſius d. ä. 192. Diphilus 238. f. — Diſtegie 261. 285. 327. —

Dodsley II. 309. 314. 323. 329. f. 416. — Don Quixote II. 169. 351. 378. f. (Calderons) II. 385. — Doriſche Bauart 322. d. Säulenordnung 317. —

Drama, (Begriff) 21. (Eintheilung) 18. (Verführ. Kraft) 33. ff. (Rührendes) 133. (Satyriſches) ſ. Satyr. Vgl. auch: Deutſch., Engl., Franz., Span. u. ſ. w. — Dramatiſche Poeſie 3te Vorl. — Dramaturgie (Leſſings) II. 406. f. 414. — Dromos 264. f. — Dryden II. 209. 358. ff. 361. 368. —

Dſchingiskan (Voltaires) II. 51. —

Ducis II. 147. — Dumb show II. 318. —

Edelleute ſ. Verona. — Edmonton, der luſt. Teufel von, (Shakſp.?) II. 309. — Eduard der Bekenner II. 258. f. — Eduard II. (Marlows) II. 329. — Eduard III. (Shakſp.?) II. 309. —

Egmont (Goethes) II. 414. 417. —
Ehre II. 394. f. —
Einheit II. 19. ff. Die 3 Einheiten 351. II. 8. ff. Einheit des Orts und der Zeit II. 104. 144. Einh. des Orts II. 363. — Εἰρκτή 326. — Εἴσοδοι 265. —
Ekkleſiazuſen ſ. Ariſtophanes. — Ἐκκλησιαστήριον 269. — Ekkyklema 285. II. 29. —
Elektra 169. ſ. Aeſchylus, Crebillon, Sophokles. — Elegie 39. — Elis ſ. Princeſſin. — Eliſabeth von Engl. II. 168. ff. 301. 313. ff. — Elmsley 254. —
Emma, die ſchöne (Shakſp.?) II. 309.
Ende, das II. 12. — Ende gut Alles gut (Shakſp.) II. 172. 219. ff. — Engel II. 411. 428. — Engliſches Theater 32te Vorl. ſ. auch Schule. — Enkyklema 240. f. — Ennius 337. — Eutremeses II. 376. —
Ephialtes 103. — Epicharmus 27. — Epicöne (Ben Jonſons) II. 340. — Epidaurus, Theater in 279. — Epicuriſche Philoſophie 240. — Epiſche Poeſie 38. f. — Epopöe 180. II. 23. ſcherzhafte 39. —
Ercilla, Don Alonſo de II. 392. — Erechtheum 320. — Ernſt 181. 220. E. u. Scherz 40. ff. II. 163. — Erwin u. Elmire (Goethes) II. 414. — Eros 206. —
Eſcarbagnas, Gfin v. (Molieres) II. 116. — Eſſex, Gf. II. 175. (des Th. Corneille) II. 89. — Eſther (Goethes) II. 415. (des Racine) II. 87.
Eteokles 106. 168. — Etruriſche Hiſtrionen 331. — Etruſker 25. 331. —
Euadne 172. f. — Euelpides 274. — Eugenie (des Beaumarchais) II. 146. — Euklides 302. — Eulenſpiegel II. 400. f. — Eumeniden ſ. Aeſchylus. — Euphues (Lillys) II. 328. — Eupolis 207. f. 217. II. 128. —
Euripides 8te u. 9te Vorl. u. 78. 88. f. 112. 189. 197. 202. f. 219. 286. 315. ff. 318. 322. f. 324. 326. f. 339. 350. II. 45. 60. 86. f. 411. ſ. auch Ariſtoph. Acharner. — E. Alceſte 163. — E. Andromache 170. — E. Andromeda 310. — Bacchantinnen 170. — E. Elektra 9te Vorl. — E. Hekuba 167. f. — E. Helena 173. — E. Herakliden 171. 172. f. — E. Jon 164. 291. — E. Iphigenia in Aulis 163. f. in Tauris 169. 317. — E. Kyklope 174. f. — E Medea 141. 165. f. — E. Oreſt 169. — E. Phädra 164. f. — E. Phönikerinnen 168. f. — E. Raſender Herkules 168. — E. Rheſus 169. 174. — E. Schutzgenoßinnen 171. II. 26. — E. Trojanerinnen 166. f. —
Eurydike 125. — Euryſtheus 171. 173. —
Exoſtra 53. 285. 324. — Expoſitionen des Drama II. 59. f. —

Fabel II. 14. die Thierfabel 230. — Falſtaff II. 221. 281...85. — Familiengemälde II. 425. 427. — Farmer II. 304. — Farneſiſcher Stier 339. — Farquhar II. 367. — Fastigium 323. — Faſtnacht-

ſpiele II. 401. (Goethes) II. 415. — Fauſt (Goethes, Leſſings, Marlows, Marionettenſpiel, Volksſage) II. 415. f. — Favart II. 139. —
Feenkönigin (Spenſers) II. 351. — Ferrara 348. — Ferrer und Porrer II. 327. — Festin de pierre (Molieres) II. 63. f. — Feſtſpiele II. 396. —
Fieſco (Schillers) II. 419. f. — Fiestas II. 396. — Fife, Grafen von, II. 259. — Figaros Hochzeit II. 146. — Figuron, comedias de, II. 125. —
Fletcher II. 310. 342. f. 348. f. 359. 364. f. — ſ. Beaumont. — Fletcher (Lawrence) II. 344. f. — Florian II. 414. — Flurſchütz ſ. Wakefield. —
Fontenelle II. 4. — Forcellini 280. — Form der Kunſt II. 157. f. —
Franzöſiſches Drama 17...24. Vorl. — im Verhältniß zum italiän. und ſpan. 346. — Franzöſiſcher Nationalcharakter II. 64. f. — Fr. Publikum II. 57. 59. — Fr. Schauſpieler II. 149. ff. — Fr. Sprache II. 3. 52. — Frauen im Luſtſpiel 241. ff. — Fr., die gelehrten (Molieres) II. 116. 118. f. — Frauenrollen II. 318. — Frauenſchule (Molieres) II. 116. ff. — Friede ſ. Ariſtophanes. — Fröhlichkeit II. 141. — Fröſche ſ. Ariſtophanes. — Fronte des Scenengebäudes 313. f. —
Furien 102. —

Galotti, Emilia (Leſſings) II. 408. f. — Ganzes II. 12. f. — Garcia, Don (Alfieris) 359. — G. von Navarra II. 63. — G. de la Huerta II. 64. — Garcilaſo II. 392. — Garnier II. 5. Garniers Cornelia II. 327. — Garrick II. 323. 364. 372. f. 418. — Gartenkunſt, franzöſ. II. 61. —
Geberdenſpiel II. 145. — Geiz II. 113. — Geizige, der (Molieres) II. 85. 111...14. — Gelehrte Behandlung der Alten 253. ff. — Gell, Sir W. 279. — Gellert II. 404. f. — Genelli 257. ff. 264. f. 272. 290...97. 308. — Genie und Geſchmack 9. — Gerolamos Marionettentheater 367. —
Gherardi II. 127. — Ghiberti 303. —
Giulio Romano II. 349. —
Gleichen, Graf von II. 413. — Gleiches mit Gleichem (Shakſp.) II. 172. 219. 223. ff. — Glover II. 371. — Glykera 240. —
Goethe 193. 247. 299. II. 187. 249. 406. 412...19. 424. f. 428. 432. f. W. Meiſter II. 168. Propyläen II. 153. — Götter bei Homer und den Tragikern 73. — Götz von Berlichingen (Goethes) II. 412. 414. Nachahmungen II. 424. f. — Goldoni 364. f. 370. II. 145. 376. 406. — Gorboduc, Trauerſpiel von, II. 327. — Gorgias 91. 176. — Gothen II. 389. f. — Gotter II. 405. — Gottſched II. 403. f. — Gozzi 365...67. 370. —
Gracioſo 365. II. 396. — Grammatiker 255. byzantiſche 276. — Greſſet II. 134. f. — Griechen, ihre Bildung 12. als Dramatiker 18. ihr dramatiſches Talent 27. ihre Poeſie und Kunſt 43. ff. ihre

Schauſpielkunſt II. 155. Griech. Tragödie, Idealiſches in der Darſtellung 71. — Grim der Köhler von Croydon II. 329. — Griſeldis II. 221. — Grobdeck 286. — Größe II. 13. — Gruppe, die, 85. 316. II. 161. f. — Gryphius, Andr. II. 402. —

Guarini 348. ff. 369. II. 353. — Guillen de Caſtro II. 74. — Guiſe, Herzog von, II. 99. — Gurtons Nadel, Mutter, II. 314. —

Habsburg II. 434. — Hämon 125. — Häßliche, die ſchöne II. 383. — Hafen 311. — Hageſtolz (von Collin d'Harville) II. 135. — Hamlet (Shakſp.) II. 100. 168. 171. 179. f. 199. 202. 206. 212. 213. 247...252. 263. 310. 318. 324. f. 413. 429. — Handlung II. 14. ff. Einheit der H. II. 9. f. 12. ff. — Hans Sachs II. 415. — Hanswurſt II. 403. f. — Harlekin 333. 367. — Harville, Collin d', II. 135. — Hausvater, der (Diderots) II. 144. f. —

Hebräiſche Geſchichten bei Racine II. 50. — Heinrich IV. (Shakſp.) II. 273. ff. 280...83. 299. — Heinrich V. (Shakſp.) II. 274. ff. 285...91. 299. — Heinrich VI. (Shakſp.) II. 208. 274. ff. 291...94. 300. 304. — Heinrich VII. von England II 273. ff. (Shakſp.) II. 310. — Heinrich VIII. defensor fidei II. 10. 276. f. 300...302. (Shakſp.?) II. 309. — Hekatompedon 318. — Hekuba 141. 167. 173. f. Euripides. — Helena 173. f. Euripides. — Heming und Condell II. 305. — Hemſterhuys 10. — Herakliden f. Euripides. — Heraklius (Corneilles) II. 81. (Voltaires) II. 60. — Herder II. 168. über Philoktet 128. — Herkulaniſche Kunſtſchätze 300. — Herkules 144. 163. 172. II. 267. der raſende H. f. Euripides. — Hermann, Gottfr. 258. 284. — Hermione II. 44. — Heroiſmus, helleniſcher und barbariſcher 121. — Heſychius 264. — Hexastylos eustylos 318. — Heren II. 253. ff. — Heyne 253. — Heywood II. 311. 313. f. 330. f. —

Hiero 107. — Hierokles II. 184. — Hippolytus 164. (des Euripides) 171. 205. — Hirt, Al., 257. f. — Hiſtoriſches Schauſpiel II. 433. — Histrio 25. — Hiſtrionen 331. —

Hofnarren II. 201. — Hohenſtaufen II. 434. — Holbein II. 201. — Holberg 232. II. 216. 404. f. 406. f. — Holz, Vorderſtes f. Πρῶτον. — Homer 39. 84. 175. 176. 322. II. 44. ff. 183. 304. 415. — Homonymen II. 195. — Honorar der Theaterdichter II. 430. — Horatier II. 68. (Corneilles) II. 75. f. — Horaz 77. 188. 222. 236. 239. 335. 338. 339. 343. II. 27. 35. 38. 45. 171. 359. — Hospitalia 326. —

Huerta, de la, II. 147. 377. — Humboldt, W. von, II. 153. — Humor II. 141. —

Hyginus 142. 350. — Hyllus 172. — Hypermneſtra 106. — Hyposcenium, Hyposcenien 270. 272. f. 285. ff. 294. —

Jago (Shakſp.) II. 196. — Jakob I. (v. Engl.) II. 168. 170. 175. 258. 344. — Jamben, reimloſe 368. f. II. 360. 410. — Japhet von Armenien (Scarrons) II. 124. — Jaſon 165. —

Ida (Berg) 294. — Ideal 221. —

Jeanne d'Arc II. 292. 422. ſ. Jungfr. v. Orl. — Jedermann in ſeiner Laune (Ben Jonſ.) II. 333. 339. Jedermann außer ſeiner Laune (desſ.) II. 339. — Jeruſalem, Befreites (Taſſos) 363. — Jery und Bätely (Goethes) II. 414. —

(Iffland) II. 425. ff. —

Ilias 11. Buch. 174. —

Indier, deren Schauſp. 26. — Infelix prudentia oder D. Joh. Fauſtus II. 416. — Inigo Jones II. 321. — Intercolumnien 269. 318. 321. — Intrigue 118. II. 18. f. 34. f. 363. f. — Intriguen=Stück 226. ff. II. 395. f. — Inverneß II. 259. —

Io 109. — Jocriſſe, Verzweiflung des (Vaudeville) II. 141. — Jodelles Cleopatra und Dido II. 5. — Jodelle (Scarrons) II. 124. — Johann (vorſhakſp. Drama) II. 310. — Johann, Kön. (Shakſp.) II. 276. ff. — Joh. v. Oeſterreich II. 392. — Johnſon II. 29. 184. 189. 192. f. 199. 220. — Jokaſte 119. f. 125. 168. — Iolaus 172. — Ion ſ. Eurip. — Jones ſ. Inigo. — Jophon 128. 130. — Journée des dupes la (v. Lemercier) II. 149. —

Iphigenie in Tauris 317. f. 322. ſ. Agamemnon, Euripides. — Iph. (Goethes) II. 414. 417. (Racines) II. 45. 86. —

Ironie 366. II. 198. ff. —

Irrungen, das Luſtſp. der (Shakſp.) II. 214. f. —

Iſmene ſ. Antigone. — Iſokrates 167. 171. —

Italiäner, dramat. Talent 28. Drama 16te Vorl. —

Julius von Tarent (Leiſewitzens) II. 410. 423. — Jungfrau v. Orleans (Schillers) II. 421. f. (Shakſp.) II. 292. ſ. Jeanne. — Juvenal II. 336. —

Irion (Eurip.) 140. —

Kampaſpe (v. Lilly) II. 328. — Kant üb. d. Erhabene 76. — Kapaneus 172. — Karl I. (v. Engl.) II. 314. 355. — Karl II. (v. Engl.) II. 314. 356. ff. — Karl der Kühne v. Burgund II. 202. — Kaufmann von London II. 371. 406. — Kaufm. von Venedig (Shakſp.) II. 171. 219. 225...28. — Kaſſandra 141. ſ. Agamemnon. —

Kenner, der II. 142. — Kephiſophon 129. ſ. Acharner, Fröſche des Ariſtoph. —

Klaſſiſch oder antik und Romantiſch 1te Vorl. — Kleon 196. f. — Klingers Zwillinge II. 423. — Klotz 299. — Klytämneſtra ſ. Agamemnon, Choephoren, Elektra. —

Knight of the burning pestle (Beaum. und Fletch.) II. 351. —

Köhler von Croydon ſ. Grim. — Kokalus ſ. Ariſtophanes. — Kolonos, Sophokles Geburtsort 114. — Komet II. 36. — Komiſche, das, 3te Vorl.; deſſen Arten 228. ff. — Komiſche Oper ſ. Operette. — Komödie, die alte griech. 11te Vorl.; die mittlere? 188. 13te Vorl.; die neuere 178. f. 181. 218. ff. — Komus (Miltons) II. 341. — Koniſtra 275...78. — Kordax 270. — Korinth 308. — Koſtum in

künſtler. Hinſicht II. 180. ff. — Kothurn 54. 64. — (Kotzebue, v.) 36. 133. II. 424. ff. 432. —

Kranke, der eingebildete (Molieres) II. 116. — Krates 187. — Kratinus 187. 207. f. 217. — Kreon 119...68. ſ. Antigone. — Kritik 4. — Küſter 278. — Kunſtſchulen, dramatiſche in Athen 129. —

Kyd II. 327. — Kyklope ſ. Euripides. —

Labdakiden 81. — Laberius 333. ff. — Labyrinth der Liebe II. 381. — Lacedämonier 171. 201. — Lälius 238. — Laharpe 47. II. 4. 74. 86. 94. 109. 127. f. 145. f. — Laius 120. II. 15. — Lancaſter II. 274. — Lamachus ſ. Acharner. Laokoon, Gruppe des 85. f. — Lateiniſche Sprache 330. — Lazzi II. 106. 414. —

Lear (Shakſp.) II. 201. 213. 259...63. 306. — Lee II. 361. — Legouvé II. 4. — Legrand II. 128. f. — Leiſewitz ſ. Julius v. Tarent. — Lemercier II. 148. — Lenotre II. 61. — Leſage II. 140. — Leſſing 142. 297. ff. 302. 350. II. 11. f. 55 f. 80. 92. 97. 100. 142. f. 145. 167. 191. 298. 308. 334. 371. 406...10. 413. 415. 425. 432. über Ariſtoteles 74. über Philoktet 128. — Letronne 299. 301. —

Licinius, der Mathematiker 269. — Liebesmüh, Verlorne (Shakſp.) II. 217. ff. — Lied 39., das ſpaniſche II. 388. — Lillo II. 371. — Lilly II. 311. 328. f. — Linguet II. 376. — Livius Andronicus 311. 336. f.

Logeum 55. 266. 271. f. 274. 277. 285. 287. — Lohenſtein II. 403. — Lokrin (Shakſp.?) 307. ff. London, Schauſpielhäuſer daſ. II. 316. ff. London prodigal, the (Shakſp.?) 308. London ſ. Kaufmann. — Lope de Vega 19. II. 124. 176. 310. 377. 380...84. f. 392. — Louvois II. 88. — Lowin II. 324. —

Lucan 344. II. 49. 67. 78. 175. — Ludwig XIV. II. 7. 48. f. 63. 68. 70. f. 87. 105. f. 125. 131. 136. 150. 168. — Ludwig XV. II. 131. — Lügner, der (Corneilles) II. 124. — Lulli II. 137. — Luſignan und Nereſtan (Voltaires) II. 50. — Luſtigen Weiber von Windſor, die ſ. Windſor. — Luſtigmacher 230. 244. — Luſtſpiel, das feinere 228. ff. franzöſiſches 22te Vorl.; in gereimten Verſen II. 432. ſ. Komödie. — Luther II. 180. —

Lyriſche Poeſie 38. — Lyſipp 89. — Lyſiſtrata 274. ſ. Ariſtophanes. —

Macbeth (Shakſp.) II. 35. 195. 208. 213. 353...59. 263. 286. 299. 321. — Macchiavelli 359. 361. II. 77. 180. — Maffei II. 92. deſſ. Merope 350. — Magnes 187. — Mahomet (Voltaires) II. 50. 71. f. 99. f. — Mailand 367. — Maine, Herzogin v. II. 91. — Maintenon, Frau v. II. 69. 87. — Mairet II. 151. — Makaria 172. f. — Maler bei den Griechen 300. — Malerei 302. II. 33. 162. — Malone II. 208. 211. 313. — Mandragola (Macchiavellis) 391. — Mantegnà 133. — Marathon (Aeſchylus bei) 91. — Marforio ſ. Paſquino. — Maria Stuart (Schillers) II. 421. — Mariamne (Mairets) II. 151. — Marini 256. 265. — Marino II. 403.

— Marionetten II. 140. — Marius (Otways) II. 361. — Marivaudage II. 133. — Marivaux II. 132. ff. — Marlow II. 311. 328. f. — Marſton II. 330. — Martellianiſche Verſe 370. — Maſcarill II. 109. — Maſchinenwerk des griech. Theat. 58. — Maſke (Schauſpielgattung) II. 208. ſ. Maſquen. Maſke (Geſichtsbed.) 54. 61. ff. 246. 333. II. 318. — Maſquen II. 403. (Ben Jonſ.) II. 321. 335. 341. f. — Maſſinger II. 332. 343. f. 364. — Matos-Fragoſo 384. — Matrone v. Epheſus II. 330. — Mauren II. 390. — Mazarin II. 136. —

Medea ſ. Euripides, Ovid, Seneca. — Melancholie als Weſen der nord. Poeſie 15. — Melanie (Laharpes) II. 146. — Melodrama II. 147. f. — Menächmen (des Plautus) II. 214. — Menander 219. 222. 239. 243. 250. II. 110. — Menelaus 167. 173. — Menſchenopfer 167. 173. — Mercier II. 142. 146. — Mercur, der galante (Bourſaults) II. 126. — Meres, Geo. II. 305. — Merlins Geburt (Shakſp.?) II. 309. — Merope (Maffeis) 350. (Voltaires) II. 55. 92. — Meſſina, Braut v. (Schillers) II. 422. f. — Metaſtaſio 18. 350...56. ff. 369. II. 137. — Metromanie, die (Pirons) II. 134. f. —

Michel Angelo 7. II. 354. — Milet, Einnahme von (des Phrynichus) 79. — Milton II. 167. 207. 253. 341. — Mimen 332. ff. 361. II. 126. ſ. Sophron. — Mimik (der Alten) 60. ff. (Engels) II. 411. — Minna von Barnhelm (Leſſings) II. 407. f. — Miſanthrop (Molieres) II. 116. 120. f. 133. — Mithridat (Racines) II. 70. 85. f. — Mitſchuldigen (Goethes) II. 414. — Mitte, die II. 12. —

Mneſilochus 202. —

Moliere 22te Vorl. ſ. auch 232. II. 63. f. 129. 132. f. 363. 365. — Molina II. 384. — Montague, Mrs. II. 165. — Montalban II. 384. — Monteſpan, Frau von, II. 87. f. — Moralitäten (und Myſterien) 27. 347. II. 401. — Moratin II. 398. — Moreto, Don Aguſtin II. 387. 399. — Morus, Th. II. 201. — Monodien 336. — Motte, de la II. 19. 142. — Moſis, die Bücher II. 194. —

Mucedorus (Shakſp.?) II. 309. f. — Müller, Adam II. 159. — Müller, Joh. II. 423. — Museo Borbonico 309. — Muſikaliſche Stimmung 39. — Muſtapha (Trauerſp.) II. 327. —

Mykene 322. — Myrrha (Alfieris) 360. — Myſterien 347. II. 313. 400. ſ. Moralitäten. — Mythologie als Stoff der griech. Tragödie 78. ff.; die alte M. iſt ſymboliſch 101. —

Nachahmung der Alten 8. — Nachſpiele, franzöſ. II. 428. — Nacht, tauſend und eine, II. 19. — Nävius 337. — Nanine (Voltaires) II. 145. — *Ναός* 319. — Narrenfeſte 333. — Nathan (Leſſings) II. 409. f. — National-Theater II. 429. — Natürliche Sohn, der, (Diderots) II. 144. f. — Nauſikaa 176. —

Neoptolemus 128. — Nero 334. 359. II. 49. 84. — Neſtor II. 45. — Neuber, Frau II. 403. —

Nikomachus 301. — Nikomedes (Corneilles) II. 81. — Nina, Operette II. 140. — Niobe 85. f. 118. —
Numancia, die Zerſt. v. (Cervantes) II. 379. ff. — Nürnberg II. 401. —

Octavia (Senecas) 343. — (des Alfieri) 359. —
Ode 39. — Odyſſee 175. —
Oedipus 168. II. 15. — Mythus von ihm 118. f. — auf Kolonos 114. 272. — Corneilles II. 55. 91. — Voltaires II. 91. —
Okeaniden 109. — Okeanos 109. —
Oldcaſtle, Sir John, (Shakſp.?) II. 308. f. —
Omphale II. 267. —
Oper 370. II. 136. ff. — unpaſſend mit der alten Tragödie verglichen 67. f. — Opern ſ. Metaſtaſio. — Opera buffa II. 139. 414. — Operette II. 139. f. 428. — Ophelia II. 350. — Opitz II. 402. f.
Orakel 256. — Orcheſtra 54. 264. ff. 269. 271. f. 274. 277. 279. 283. 285. 287. 305. 336. — Orchomenos 322. — Oreſt ſ. Choephoren, Elektra, Euripides. — O. Voltaires II. 92. ff. — Oreſtie 93. ff. 360. — Oroonoko (Southerns) II. 370. — Orpheus II. 161. — Ort und Zeit, Einheit derſ. II. 10. ff. — Orthographien 304. —
Oſker 331. 333. —
Othello (Shakſp) II. 213. 238. 241. 244...47. Otho, (Corneilles) II. 55. — Otway II. 361. —
Ougein 26. —
Ovid 279. f. 291. 341. II. 166. — Ovids Heroiden 339. — Ovids Medea 339. —

Pacuvius 337. f. — Palämon und Arcites (Chaucers) II. 350. — Paläſtra 275. 277. — Palladio, ſ. g. antikes Theater zu Vicenza 51. 257. II. 39. f. — Pallas 90. 102. f. — Pallaſt als Ort der Handlung in griech. Dramen 304. 311. 315. — Palliata comoedia 335. — Pandarus II. 270. — Pantalon 364. — Pantomimen 337. — Parabaſe 137. 186. f. — Paraſcenien 265. ff. 276. f. 285. 290. — Parecido en la corte, el II. 399. — Paris 173. — Paris, Verklagung des (Shakſp.?) II. 309. — Parodie 180. f. — *Πάροδοι* 265. — Parolles II. 221. — Parrhaſius 314. — Parthenon 304. 318. — *Παρθενῶνες* 326. — Paſquino und Marforio 332. — Pastor fido (Guarinis) 348. f. II. 352. — Patito 356. — Patricier 340. f. — Pauſanias Beſchr. der Malereien des Polygnotus 297. f. 314. — Pazzi, Verſchwörung der 359. —
Pelopiden 81. — Penni, Franc. II. 349. — Pentelikos 271. — Pentheus 144. 170. — Percy II. 280. f. — Periakten 286. ff. 310. 312. ff. — Perikles 196. II. 171. P. u. Sophokles zugl. Feldherren 113. P. (Shakſp.?) 308. — Perſer (Aeſchylus) 107. — Perſpective 297. ff. 302. — Perugino 133. — Peruſe, Jean de la II. 5. — Petrarca II. 194. —
Pferde auf dem Theater II. 289. f. —

Phädra 141. des Euripides, ſ. d.; Ph. (Pradons) II. 87. Ph. (Racines) 44. 46. 56. 86. f. — Phädrus 240. — Phaon 249. — Phidias 89. f. — Philemon 144. 238. f. — Philipp ſ. Alfieri. — Philipp II. v. Spanien. II. 390 f. Ph. IV. v. Span. II. 387. f. — Philoktet (Sophokles) 126. ff. II. 146. ſ. Sophokl. — (Philologie) 253. ff. — Philoxenus 301. — Phönikerinnen ſ. Euripides. — Phormio (Terenz). II. 115. — Phrixus und Helle 309. — Phrynichus 79. 89. II. 144. —

Pièces à tiroir II. 126. — Pindar 253. 338. — Pindemonti, Giov. 368. — Piron II. 134. f. 140. — Piſa, Campo santo 299. — Piſthetärus 274. —

Plato 35. 56. 134. 176. 179. f. 187. 192. 201. 223. 278. II. 12. das Dramatiſche ſeiner Dialogen 21. f. — Platonius 62. 217. 246. f. — Plautus II. 110. ff. 214. f. Pl. Amphitruo, Gefangene, Menächmen 226. Plautus und Terenz als Vorbilder der neuern Luſtſpiele 18. als Nachbildner der Griechen 14. Vorl. — Pl. und Ter. 330. 335. 337. f. 361. 363. II. 106. f. — Plinius 268. 301. 339. 342. — Plutarch 179. II. 46. — Plutus ſ. Ariſtophanes. —

Poeſie 5. 38. II. 11. — Poetiſch und Theatraliſch 30. Poetik des Ariſtoteles II. 10. f. — Poetiſche Gerechtigkeit II. 35. — Polichinell II. 141. — Pollux, Julius 137. 191. 241. 247. 260. 264. 267. 273. 275. 284. 286. 288. f. 308 310. ff. 324. 326. f. — Polybius 278. — Polydor 167. — Polyeukt II. 151. Pol. (Corneilles) II. 79. f. — Polygnotus 297. ff. (314.) — Polyklet 89. — Polymeſtor 141. 167. f. 173. — Polynikes 106. 168. — Polyxena 167. — Pompeji ſ. Alexanderſchlacht; P. Wandgemälde 333. — Pompejus Tod (Corneilles) II. 78. — Pomponius 223. — Pope II. 167. 189. 209. 302. 304. 327. 369. — Porſon 254. — Porta, Giambatt. 363. — Portrait im Luſtſpiel 222. — Porträtſtatuen zweier Komiker 249. f. — Portugieſen, Dürftigkeit ihrer dramat. Litteratur 28. — Poſidippus 250. — Poſſe 225. improviſierte, mit ſtehenden Masken 363. f. — Poſſenſpiel 228. ff. — Poſſenreißer, herumziehende II. 403. — Pourceaugnac, Hr. v. (Molieres) II. 116. —

Pradon II. 46. 64. 87. — Prinzeſſin von El:s (Molieres) II. 63. — Proceßführer, die (Racines) II. 125. — Prometheus (Aeſchyl.) 108. ff. ſ. Attius. — Pronaos 318. — Properz 341. — Propyläen 304. — Proscenium 55. 264. 268. 271. 277. 281. 285. f. 288. 290. ff. 295. 321. — Protagoras 201. — Proteus II. 415. — *Πρῶτον ξύλον* 267. 281. —

Pulcinell 333. — Pulpitum 55. — Puppenſpiele II. 403. f. — Puritaner 314. 348. 355. f. — Puritanerin (Shakſp.) II. 308. —

Pylades 169. P. (Pantomime) 337. Pyl. ſ. Choephoren, Elektra. — *Πυλώματα* 324. —

Quinault II. 64. 136. ff. — Quintilian 62. 143. 336. 339. 343. —

Rabelais II. 108. — Racine 47. 132. 165. 170. 352. II. 4. 6. 7. 16. 17. 39. 46. 48. ff. 53. 56. 63. 68...70. 73. 83...89. 90. 92 125. 361. — R. Britannicus 359. — R. Phädra 345. — Rafael 7. 130. II. 326. 349. — Raoul sire de Crequy II. 140. — Räuber (Schillers). II. 419. —

Regnard II. 127. f. — R. Zerſtreute II. 37. — Reim 369. — Religion 13. römiſche, griechiſche, 340. — Rembrand II. 244. —

Rhadamiſt ſ. Crebillon. — Rheſus ſ. Euripides. — Rhetorik des Ariſtoteles II. 11. — Rh. in Drama II. 53. —

Richard II. (Shakſp.) II. 194. 273. ff. 278...80. 325. — Richard III. (Shakſp.) II. 196. 273. ff. 294...99. 300. 304. 368. 419. — Richard Löwenherz II. 140. 278. — Richelieu II. 51. 63. 149. — Ritter des Ariſtophanes 327. — Ritter von der brennenden Mörſerkeule (Beaumonts und Fletchers). II. 351. — Ritterbücher, heroiſche Geſchichten derſ. II. 181. — Ritterſtücke II. 424. 427. — Ritterthum 14. —

Rodogune II. 67. — R. Corneilles II. 80. f. — R. Voltaires II. 55. 60. — Das Romantiſche 9. ff. II. 161. 432. — Romantiſches Schauſpiel 25te Vorl. II. 431. — Romanze, ſpaniſche, II. 388. f. — Romeo und Julie (Shakſp.) II. 208. 213. 225. 242...44. 361. — Römer, ihr Charakter 341. f. — R. als Dramatiker 18. — R., ihr Theater als Luxus 27. — Römerkriege der Deutſchen II. 434. — Römiſche Schauſpielkunſt II. 156. — Ῥόπτρα 291. — Roſcius 337. — Roſenplüt, Hans II. 401. — Rotrous Wenceslas II. 63. — Rouſſeau 10. 233. II. 121. 139. — Rowe II. 211. 368. — Roxas, Franc. de II. 124. 387. —

Ruhmredige, der, (Destouches) II. 132. 135. — Rührende Dramen II. 426 ff. —

Sacchi in Venedig 365. — H. Sachs II. 108. 401. — Sakuntala 26. — Salamis, Aeſchylus bei, 91. — Salluſt II. 96. 336. — Sancho von Arragon II. 63. — Sannio 333. — Sappho 248. — Sara Sampſon (Leſſings) II. 406. 408. — Sarto, Andrea del, II. 349. — Saturae 331. — Saturnalien 29. Satyriſches Drama 83. 92. 174. f. S. Dramen des Achäus, Aeſchylus und Sophokles 89. — Saul (Alfieris) 360. — Säulen 322. — Saynetes II. 376. 384 f. —

Scaliger 261. — Scapin II. 109. — Scapins Betrügereien (von Moliere) II. 115. f. — Scarron II. 117. 124. f. — Scaurus Theater 268. 342. — Scene, Wortbedeutung 263. f. — Scenenbilder 312. ff. — Scenengebäude 267. f. — Sceniſche Anordnung der griech. Schauſpiele 253...328. — Scenographie 264. griechiſche 297 ff. Schäferin, die treue (Beaum. und Fletcher) II. 352. — Schäfer-Opern II. 402. — Schäferſpiele ſ. Gellert, Guarini, Taſſo. — Schaubühne bei den Griechen 4te Vorl. — Schauſpiel, als Unterhaltung. 22. Mangel desſelben bei den Aegyptern, Arabern und Perſern, ſowie

im europäiſchen Mittelalter 25. Sch. bei den Südſee=Inſulanern 25. bei den Indiern 26. bei den Chineſen 26. — ſ. Hiſtoriſch, Romantiſch, Rührend u. ſ. w. — Schauſpieler, der, Beruf und Art, II. 428. ff. — italiän. 367. f. — Schauſpielkunſt der Griechen 4te Vorl. — Schauſpielprobe, (Buckinghams) II. 360. — Schauplatz der franz. Dramas II. 51. des franz. Theaters. II. 38. ff. — Scherz ſ. Ernſt. — Schickſal 135. — Schiller. II. 54. (253). 406. 412. 419...24. 428. 432. f. — Schlaraffenland II. 128. — Schlegel, A. W., II. 164. 425. Comparaison des 2 Phèdres 132. üb. den Geiſt des Zeitalters II. 169. über Romeo und Julie. II. 186. 243. üb. das Verhältniß der ſch. Kunſt zur Natur II. 143. — Schlegel, Joh. El. II. 41. f. 405. — Schneiders Wörterbuch 278. — Scholiaſt des Euripides 134. 164. 174. — Scholiaſten 260. f. — Schröder II. 348. 418. — Schule, engl. dram. Dichterſch. II. 314. f. — Schutzgenoßinnen (Aeſchylus) 104. ff. — ſ. Euripides. — Schwänke (Goethes) II. 415. — Scipio, der ältere, 238. — Scuderi II. 75. — Romane der Mad. Sc. II. 49. —

Sedaine II. 139. — Sejanus (Ben Jonſons) II. 333. 336. f. — Selbſtmord 125. — Semiramis (Crebillons) II. 100. (Voltaires) II. 37. 40. 54. 73. 100. — Seneca 164. f. 338. 343. ff. 359. 369. II. 5. 67. 87. 336. — Sentenzen des Publius Syrus 334. — Sertorius (Corneilles) II. 78. f. — Servius ad Virgil. 55. — Sevigné, Frau von, II. 68. — Sevilla, Barbier von II. 146. —

Sganarell II. 109. —

Shakſpeare 11. 19. 26. 91. 94. 262. II. 7. 13. 21. 31. f. 35. 47. 60. 72. 94. 126. 147. 156. 159. 160. 163. 164...311. 315. ff. 322. ff. 329. f. 333. ff. 336. 339. 343. f. 348. ff. 353. 359. 362. f. 365. 368. 374. 393. 402. 407. 412. ff. 418. f. 421. f. 428. f. 434. — Anfang ſeiner Werke II. 307. — Böſewichter. II. 195. ff. — Bruder II. 324. f. — Jul. Cäſar II. 15. — Diction und Versbau II. 203. ff. — Ende gut Alles gut 362. — Heinrich V. 262. — Ironie II. 198. ff. — Leben II. 164. ff. — Luſtſpiele 28te 29te Vorl. — Menſchenkenntniß II. 186 ff. — Pathos 191. ff. — Schauſpiele aus der engl. Geſchichte 31. Vorl. — Sommernachtstraum 266. — Sonette II. 174. ff. 305. 316. — Zweifelhafte Stücke II. 303. ff. —

Shirley II. 353. — Shylock II. 225. ff. —

Sieben, die gezähmte böſe (Shakſp.) II. 213. 215. ff. — Sieben vor Thebe (Aeſchylus) 106. f. — Sikinnis 270. — Silbenmaße der gr. Tragödie 69. — Sittenlehre der Alten 190. — Sittenſprüche 233. —

Skulptur II. 32. f. 161. f. 180 f. griechiſche 249. —

Soffione 356. — Sokrates 139. 179. 189. 192. II. 109. in Ariſtophanes Wolken 203. — Solis, Antonio de II. 387. — Sommernachtstraum (Shakſp.) II. 208. 232...34. 325. 352. 402. — Sonett II. 208. — Sonette Shakſpeares II. 174 ff. 305. 316. —

Sophokles 7te Vorl. — 11. 78. 88. f. 131. 135. 136. 141. 144.

145. 176. 205. 254. 324. 339. II. (15.) 21. 91. 155. 259. — Ajax II. 28. — Elektra 9te Vorl. — Laokoon 85. f. — Niobe 85. f. — Oedipus 311. 313. — Oedipus in Kolonos 313. — Philoktet 313. — Trachinierinnen II. 26. — Ueber Aeſchylus 111. — Ueber Euripides 134. —
Sophoniſbe ſ. Triſſino. — Sophrons Mimen 223. — Southern II. 370. — Southampton, Graf von, II. 175. —
Spanier. Nationalcharakter II. 64. f. — Reichthum an Dramen 28. — Spaniſche Poeſie, deren Reiz II. 65. — Schaubühne II. 321. f. Theater 35te Vorl. — als Vorbild des franzöſiſchen II. 63. ff. — Sp. Tragödie, die (engl. Trauerſpiel) II. 327. f. — Spectator, the, II. 368. — Spenſer II. 209. 351. — Sphinx, deren Räthſel, 118. — Spieler, der (Regnards) II. 127. (Trauerſpiel) II. 146. 371. — Sprache, engliſche, II. 203. f. —
Squenz, Peter (von Gryphius) II. 402. —
Staatsaufſicht über das Theater 34. f. — Stabträger 282. ff. — Statue 316. — Steele II. 367. f. — Steevens II. 303. 307. f. 310. — Stella (Goethes) II. 413. 425. — Stil der gemalten Architektur des griech. Theaters 315. ff. tragiſcher, des Aeſchylus, Sophokles, Euripides, 89. — Stille Waßer ſind tief (Schröders) II. 348. — Stoff der franz. Dramen 19te Vorl. — Strafbare Mutter, die (des Beaumarchais) II. 146. — Straße, Schauplatz im Luſtſpiel II. 104. — Sturm (Shakſp.) II. 208. 232...37. 321. — Stylobates 320. f.
Suard II. 4. — Suetonius 272. II. 336. — Suidas 270. 276. f. 283. — Sulzer 302. II. 377. —
Sykophant 244. — Symboliſch 101. — Symboliſche Mythologie der Alten 101. — Syrus 333. —

Tacitus 359. II. 50. 336. — Talma II. 147. — Tancred (Voltaires) II. 50. 101. — Tanz 270. — Tartuffe (Molieres) II. 116. 118. 132. f. — Taſſo 8. 369. II. 253. — Taſſos Schäferſpiele 348. ff. — Taſſos gli intrichi d'amore 362. f. — Taſſo (Göthes) II. 414. — Täuſchung II. 24.
Tell, Schillers II. 423. f. — Tempel, griech. 315. ff. — Tempel, Ort der Handlung 304. 315. — Tempelruinen 316. — Tempelthür 321. — Terenz 226. II. 110. 115. ſ. Plautus. — Teufel, dummer (Ben Jonſons) II. 340. — Teukros 126. —
Thamyris 65. 115. — Theater 263. 264. f. 267. ff. 273. 280. 283. 289. — Th. Bau und Einrichtung 4te Vorl. — Th. in Athen erfunden und vervollk. 27. — Th., das dionyſiſche 278. — Th., das römiſche 15te Vorl. — Th. des M. Scaurus 268. — Th. ſ. Sceniſche. — Theaterpolizei 282...84. — Theaterſtücke, Länge der griech. 296. — Theatraliſch und poetiſch 30. — Thebe 308. 311. 313. — Th., Königshaus in, 324. — Themiſtokles 240. — Theobald II. 304. — Theophraſt 239. — Theorie 3. — Theſeus 81. 171 ff. — Theſmophorien 185. 198. 202. — Theſpis-Karren 89. — Thoas

169. — Thomſon II. 371. — die Thränen der Wittwe II. 330. — Thukydides und Sophokles gleichzeitig Feldherrn 113. — Thyeſt 157. — Thymele 60. 265. f. 272. f. 277. 283. 287. — Thymeliker 284. — Θύραι μέσαυλοι 325. — Θύριον 324. — Θυρών 324. —

Tieck über Shakſp. II. 168. — Timon von Athen (Shakſp.) II. 267. ff. — Timotheus 138. — Tiraboſchi 107. — Tireſias 119. — Titanen 91. 101. f. — Titus Andronikus (Shakſp.) II. 304. ff. —

Togata comoedia 335. f. — Toledanerin, die muntere, II. 383. — Toro, die Zinnen von, II. 383. —

Trachinierinnen des Sophokles? 128. — Trachten II. 366. — Tragiker, griech. II. 46. — das Tragiſche 3te Vorl. 73. f. — Tragödie II. 12. 23. — Tr. im Gegenſatz der Komödie 11te Vorl. — Tr. in Rom. 336. ff. deren Ideal 340 f. — Trallenſer 269. — Trilogien 92. ff. II. 26. 275. — Triſſinos Sophoniſbe 347. ff. II. 5. — Triumph der Empfindſamkeit, (Goethes) II. 415. — Das Triumvirat (Voltaires). II. 96. f. — Troilus und Kreſſida (Shakſp.) II. 267. 269...71. — Trojanerinnen ſ. Euripides. — Trygäus 198. f. —

Tuilerien 306. — Turin 348. — el Tuzani de la Alpujarra II. 385.

Two noble kinsmen II. 248. —

Tynnichus 110. —

Ueberläſtigen, die (Molieres) II. 126. — Ueberſetzungen 44. —

Ujjayini als Sitz der indiſchen Schauſpielkunſt 26. —

Ulyſſes 125. 176. II. 45. —

Univerſalerbe, der, (Regnards) 127. —

Urſon und Valentin 310. —

Valckenarr 254. — Valliere, Herzogin de la II. 49. — Vanbrugh II. 367. — Varro über Plautus 236. — Väter im Luſtſpiel 243. f. — Vaudeville II. 140. f. —

Venedig, das gerettete (Otways) II. 361. — Venus und Adonis (Shakſp.) II. 307. — Verbrechen der griech. Königsfamilien als Stoff der Tragödie 80. f. — der Verlorne Sohn (Voltaires) II. 145. — Verona, Amphitheater 281. — Verona, die beiden Edell. von (Shakſp.) II. 213. f. — Vers im Luſtſpiel 224. — Verso sciolto 368. ff. — Vertraute im Drama II. 59. — Vettern, zwei edle (Shakſp.?) II. 310. 348. —

Vicenza ſ. Palladio. — Viel Lärmen um nichts (Shakſp.) II. 219. 221. f. 225. — Virgil 7. 341. II. 304. — Virgils Georgika 296. — Virginia 362. 409. ſ. Accolti. — Virginia (Alfieris) 360. — Vitruvius 51. 256. 259. 260. 268. f. 271. f. 275. 279. 286. 290. f. 304. f. 307. f. 316. ff. 322. 326. —

Vögel (des Ariſtophanes) 274. 282. ſ. Ariſtophanes. — Volpone (Ben Jonſons) II. 340. — Voltaire 47. 179. 247. 346. 350. II. 4. 7. 8. 30. f. 34. 37. 39. f. 50. f. 53. f. 68. 70...73. 74. 79. 81. 86.

90. 91...102. 109. 145. 150. f. 165. 168. 414. — V. Heraklius II. 64. — V. Semiramis II. 37. — V. über das Trauerſpiel 62. — Vondel II. 402. f. — Vorhang des griech. Theaters 59. — Voßens Ariſtophanes 210. —

Waiſe, die, (Otways) II. 361. — Wakefield, der Flurſchütz von, II. 329. — Wallenſtein (Schillers) II. 420. f. — Wamba, der König, (Lopes) II. 383. — Warburton II. 304. — Was ihr wollt, (Shakſp.) II. 178. 208. 231. f. — Watlingſtreet, Wittwe von, (Shakſp.?) II. 308. —

Webſter II. 330. — Weiße II. 405. — Weltkugel, Schauſpielhaus in London II. 317. — Werther, (Goethes) II. 412. — Weſpen ſ. Ariſtophanes. —

Wie es euch gefällt (Shakſp.) II. 179. 202. 228. ff. 325. — Wieland II. 27. — Winckelmann 85. 139. 316. — Geſch. der Kunſt 45. f. — über Philoktet 128. — über Raphael 7. — Windſor, die Luſt. W. v. (Shakſp.) II. 232. 283...85. 309. — Wintermärchen (Shakſp.) II. 237. ff. 304. — Witz, komiſcher II. 141. —

Wolf, F. A., Ueberſ. d. Wolken 210. — Wolken des Ariſtophanes 240. f. — a Woman kill'd with kindness (Heywoods) II. 330. f. — Wortſpiel II. 193. ff. —

Wunderbare, das, II. 79. —

Wycherley II. 362. 367. —

Ξενῶνες 326. — Xerxes 91. —

Xuthus 164. —

York II. 274. — a Yorkshire tragedy (Shakſp.?) II. 308 f. — Young II. 371. —

Zaire (Voltaires) II. 50. 55. f. 72. 97. f. — Zanni 333. —

Zeit, Einheit der, 18. Vorl. — der Zerſtreute (Regnards) II. 127. —

Zuccheri 132. —

Zwillinge, die ſ. Klinger. —

Staatl. Bibliothek Bamberg

Vergleichung dieſer mit der vorigen Ausgabe.

Dritte Ausgabe.		Zweite Ausgabe.	
Band I.		Band I.	
1. Vorleſung. Seiten	1... 20.	1. Vorleſung. Seiten	3... 43.
2. — —	21... 37.		
3. — —	38... 50.	2. — —	44... 75
4. — —	51... 70.	3. — —	76...131.
5. — —	71... 87.		
6. — —	88...111.	4. — —	132...197.
7. — —	112...130.		
8. — —	131...146.	5. — —	198...267.
9. — —	147...162.		
10. — —	163...177.		
11. — —	178...191.	6. — —	268...315.
12. — —	192...208.		
Scene aus den Acharnern. Seiten	209...215.	Scene aus den Acharnern. Seiten	316...325.
13. Vorleſung. —	216...234.	7. Vorleſung. Seiten	326...378.
14. — —	235...250.		
Ueber die ſcen. Anordn. des griech. Theaters. Seiten	251...328.	fehlt.	
		Band II.	
15. Vorleſung. —	329...345.	8. Vorleſung. Seiten	3... 68.
16. — —	346...371.		

Band II.

17.	Vorleſung.	Seiten.	3... 22.				
18.	—	—	23... 42.	9.	Vorleſung.	Seiten	69...120.
19.	—	—	43... 61.				
20.	—	—	62... 82.	10.	—	—	121...223.
21.	—	—	83...102.				
22.	—	—	103...123.				
23.	—	—	124...135.	11.	—	—	224...301.
24.	—	—	136...153.				
25.	—	—	154...172.		Band III.		
26.	—	—	173...190.				
27.	—	—	191...210.				
28.	—	—	211...230.	12.	Vorleſung.	Seiten	3...242.
29.	—	—	231...252.				
30.	—		253...271.				
31.	—	—	272...311.				
32.	—	—	312...332.				
33.	—	—	333...354.	13.	—	—	243...337.
34.	—	—	355...374.				
35.	—	—	375...399.	14.	—	—	338...377.
36.	—	—	400...418.				
37.	—	—	419...434.	15.	—	—	378...431.

Die Druckfehler dieſer Ausgabe ſind, ſoviel man bis jetzt bemerkt hat, der Art, daß ſie den geneigten Leſer nicht ſtören werden, weshalb eine genaue Angabe derſelben überflüßig erſcheint.

Druck von J. B. Hirſchfeld in Leipzig.

[illegible]

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schlegel, August Wilhelm von, 1767-1845

August Wilhelm von Schlegel's sämmtliche Werke

Bd.: 6

Leipzig 1846

Bamberg, Staatsbibliothek -- L.g.o.727(3#2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11722571-5